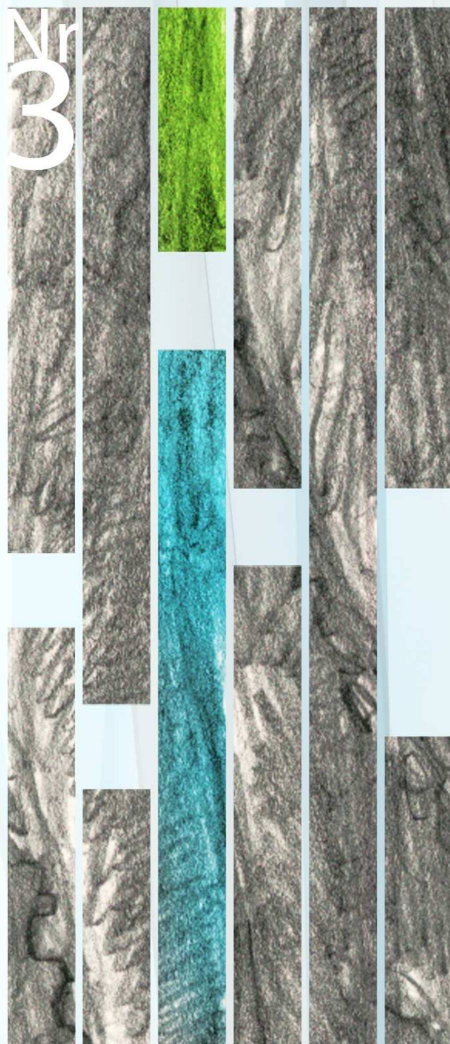
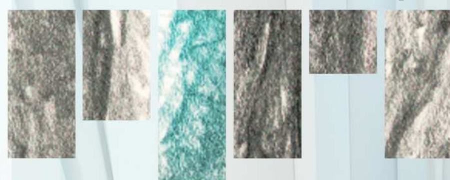


Caiete
de Arte și Design

Nr
3



Uniunea Artiștilor
Plastici din România
Filiala Timișoara
Editura Eurostampa



Caiete de arte și design

Publicaţie a Uniunii Artiştilor Plastici din România,
Filiala Timişoara

Nr. 3, 2016





Coordonatori: Prof. univ. dr. **Ioan Iovan**
Lect. univ. dr. **Iosif Mihailo**
Lect. univ. dr. **Sergiu Zegrean**
Design: **Sergiu Zegrean**
Coperta: **Sergiu Zegrean**
Tehnoredactare: **Diana Buftea**

Editura **Eurostampa**
ISSN 2393 - 042X
ISSN-L 2393 - 042X
Tipar: Ornella Studio Design

Publicaţie a Uniunii Artiştilor Plastici
din România, Filiala Timişoara

CUPRINS

Diana **ANDREESCU**

Modelul Picasso. Ceramica, gen artistic profesionist

Fiecare obiect născocit de mâinile artistului andaluz are un secret scos acum la lumină, o esenţă care trebuie extrasă. Pablo Picasso: „Ma gândesc tot timpul la moarte. Este singura femeie care nu mă va părăsi niciodată".

Niciun alt pictor nu este mai mult asociat cu sintagma de „Artă modernă" decât Pablo Picasso (1881-1973). În decursul unei cariere de aproape 75 de ani, a realizat mii de picturi, sculpturi şi obiecte din ceramică. Pentru mulţi, Picasso este cel mai mare pictor din lume. Pentru alţii, a fost doar un impostor talentat. Părerile sunt împărţite, dar indiscutabil este faptul că a influenţat şi dominat arta modernă a secolului al XX-lea aşa cum niciun alt artist nu a mai fost în măsura să o facă. Ne oprim acum asupra unei perioade mai puţin cunoscută a lui Picasso – artistul multivalent, aceea de ceramist şi sculptor. Picasso ceramistul, reuşeşte să surprindă prin virtuozitatea debordantă a ideilor, transformând în obiect de artă, tot ce atinge. Picasso a descoperit această nouă formă de expresivitate graţie familiei Ramié din Vallauris. Aici şi-a manifestat pentru prima dată interesul pentru prelucrarea argilei, dar şi pentru diversele tehnici de fabricare şi pictare a ceramicii. Descifrează şi tainele acestei arte, ajungând să se exprime liber în diversele forme picturale transpuse pe sute şi sute de vase şi cupe. Un total de peste 4000 de obiecte de ceramică au luat forma şi s-au metamorfozat în opere de artă, trecând prin mâna maestrului. Forme antropomorfice şi zoopomorfice au luat calea nemuririi. Fascinat de ideea luptelor de coridă, Picasso şi-a pus amprenta în lucrările sale, asupra acestui aspect, imaginându-şi luptele cu tauri sau to-

readori în poziţie de atac, într-o manieră distinctă şi provocatoare. Picasso, care a început să frecventeze Coasta de Azur la începutul anilor 1920, a ajuns la Vallauris în vara lui 1946. A cerut atunci să fie lăsat să lucreze în atelierul olarilor Huguette şi Georges Ramie. A fost începutul unui nou drum atunci când artistul a executat doi tauri în miniatură, din argilă, pentru că până atunci, olarii din Vallauris se limitau să facă numai obiecte utilitare. Timp de 15 ani, Picasso a format şi a deformat argila, adesea plecând de la piese executate de Jules Agard, obiecte cărora le adaugă sau le suprimă diverse elemente – gâturi, picioare etc.

Expoziţia „Picasso ceramist la Vallauris" reuneşte piese originale adunate din colecţii private, dar şi din muzeele Picasso de la Paris şi Antibes, si de la Claude şi Maya, cei doi copii ai artistului. „Cele mai multe dintre opere provin din Statele Unite şi nu au mai fost niciodată prezentate în Franţa sau în alte multe ţări europene", a subliniat Dominique Sassi, fost decorator şi ceramist care îl frecventa pe Picasso în atelierul Madoura din Vallauris. Piesele expuse descriu universul originalului artist: figuri feminine inspirate de statuete greceşti din secolul al IV-lea, scene mitologice, naturi moarte, chipuri. „Ceramica nu este o artă minoră în imensa producţie a lui Picasso, ci un element-cheie pentru întelegerea operei sale de pe hârtie sau pânză", explică Sandra Benadretti, curatorul expoziţiei. La ceramistul Picasso, naturile moarte sunt depuse în farfurii; capete de păuni umplă farfurii rotunde sau rectangulare; petreceri în care se amestecă băutori, muzicieni, dansatori; bufniţa şi taurul au locuri de onoare.[1]

Din exemplul dat de Gauguin, Picasso a învăţat cum să trateze suprafaţa lutului ca o pictură. De la Durio, care i-a pus la dispoziţia lui Picasso propriul atelier din clădirea „Bateau-Lavoir" din Montmartre, Picasso a învăţat să schimbe destinaţia unor obiecte funcţionale – glastre, căni şi vaze – în sculpturi figurative. De adăugat la aceasta locul important pe care l-au avut deja cănile din ceramică în picturile de natură moartă ale lui Picasso, atât înainte, cât şi în urma aplecări sale revoluţionare către cubism pe care a iniţiat-o împreună cu colegul său de atelier Georges Braque în 1910. Deseori, spaniolul a plasat greşit sau a repoziţionat un mâner sau un gât pentru a crea în mod ingenios trăsături faciale sau anatomice. Alteori, el a luat resturi de lut aruncate, pentru a crea figuri de femei şezând sau în picioare. Acest lucru coincidea cu păstrarea atitudinii sale deschise faţă de obiecte găsite sau reciclate pe care le transforma în artă cu câteva mişcări îndemânatice. Împreună cu indicaţiile tehnice ale lui Ramie, Picasso a folosit instrumente neconvenţionale pentru modelarea suprafeţelor, ca de exemplu cuţite de bucătărie sau ustensile de bucătărie perforate.

După Gauguin si Durio, alţi artişti moderni în afară de Picasso au explorat de asemenea ceramica în Franţa. Raoul Dufy, Marc Chagall şi Joan Miro au lucrat împreună cu ceramistul catalan ce crea la Paris. Dar Picasso a fost cel care a combinat mişcările vijelioase ale pensulei cu necesitatea de a lucra rapid cu emailul şi lutul care se întăresc cu repeziciune, fapt ce i s-a potrivit atât de bine şi a adus senzaţia de spontaneitate fără precedent pentru

meşteşug care necesită timp. Deşi întreg anul 1947 şi o parte din 1948 au fost devotaţi ceramicii, Picasso şi-a asumat crearea unor lucrări mari din lut în 1963 şi în 1969. El a făcut chiar un cadou de nuntă, 13 farfurii de desert, actriţei Rita Hayworth când aceasta s-a căsătorit cu prinţul Aly Khan.

Acum, când am aflat că ceramica a făcut parte din realizările sale obţinute de-a lungul vieţii, având o mare însemnătate personală, cariera sa extraordinară pare şi mai bogată, mai cuprinzătoare şi tolerantă. Prin combaterea neajunsurilor împotriva ceramicii şi îmbrăţişarea atât de puternică a lutului, marele artist al secolului XX-lea a stabilit un standard ilustru pentru secolul XXI-lea şi nu contează care este materialul folosit în artă, ci are importanţă modul de abordare al acestuia. (Matthew Kangas, curator independent şi critic de artă).

Din cei trei artişti pe care ni i-a dat Spania în secolul al XX-lea şi anume Pablo Picasso, Joan Miro şi Salvador Dali, de obicei ceramicii îi asociem numele lui Joan Miro. Trebuie spus de pe acum că Picasso nu a folosit niciodată roata. Totuşi, el a lucrat cu lut. Leopold L. Foulem, artist ceramic, a afirmat că este posibil ca lui Picasso să îi fi lipsit experienţa în a folosi roata, dar, fără îndoială, a fost un adevărat artist ceramist. Foulem trebuie să ştie. El şi-a petrecut 20 de ani studiind obiectele ceramice create de Picasso, fapt ce îi permite să interpreteze lucrările în ceramică ale artistului într-o lumină nouă şi să facă o asemenea afirmaţie serioasă.

Picasso a creat peste 4000 de lucrări în ceramică, aproape dublu faţă de creaţiile lui Miro. Diferenţa dintre cei doi artişti nu a fost doar aceea că Miro, ştia cum să folosească roata pentru a crea singur vase şi obiecte, ci şi faptul că lucrările sale au fost întotdeauna considerate artă, în timp ce lucrările lui Picasso au fost văzute complet diferit. Metoda sa a implicat folosirea farfuriilor tocmai aruncate sau cele în uscare de pe rafturile olăriei Madoura din Vallauris, Provence. Ceea ce a luat din rafturile de la Madoura le-a reformat şi pictat conform propriilor dorinţe. După cum a remarcat Foulem, majoritatea lucrărilor în ceramică ale lui Picasso au fost văzute de persoane – cu relativ puţine cunoştinţe asupra rezultatelor uriaşe – mai degrabă ca obiecte cu utilitate practică şi nu ca artă. Lucrările sale ne conduc pe un drum ce pleacă din antichitate şi ajung în prezent, deoarece el s-a inspirat din patrimoniul bogat şi extins al olăritului din zona mediteraneană. Prin folosirea vaselor cu formă similară celei din trecut, el ne-a pus la dispoziţie adevărate obiecte moderne. Pentru a le crea el s-a folosit de deprinderile şi percepţiile sale de pictor şi sculptor, şi dacă ar fi să ignorăm picturile sale, nu putem ignora lucările sale tridimensionale, în special cele din perioada cubistă.

Desigur, Picasso este cunoscut pentru crearea simbolului păcii care a fost adoptat de Congresul pentru Pace din 1949 pe baza unei compozitţii creată de el prin anul 1948. Primii porumbei de ceramică au fost realizaţi de asemenea la olăria din Madoura în 1949, anul în care s-a născut fiica sa Paloma. Picasso a început să experimenteze lucrul cu

ceramica încă din adolescenţă. Unul din prietenii săi din Paris, unde s-a mutat în 1904, a fost ceramistul basc Paco Durio. Prin intermediul lui el l-a întâlnit pe pictorul şi ceramistul francez Paul Gauguin. Amândoi l-au influenţat şi el a început să lucreze în acest mediu în manieră serioasă începând cu 1906. Se pare însă că după anii 1920, el s-a concentrat în special asupra picturii şi sculpturii, deşi nu a abandonat cu desăvârşire ceramica. Se ştie că în 1929 a lucrat împreună cu ceramistul Jean van Dongen.

Ceramica asemeni graficii implică o anumită spontaneitate, dar datorită puterii gesturilor şi culorii are mai multă vitalitate şi vibraţie. Picasso nu a fost niciodată satisfăcut de crearea modelelor colorate, preferând simplitatea albului şi negrului. Chiar şi stampele sale trase pe planşele de linoleum au fost în general tipărite în câteva nuanţe de maro.

Alegerea lutului ca mediu şi folosirea temelor mitologice şi clasice în ceramica sa a fost influenţa pe care Picasso a dobândit-o datorită interesului său în subiecte iberice şi mediteraneene, ascultând de rădăcinile sale din zona catalană, în timp ce lucra în sudul Franţei.

NOTE

[1]. http://ziua.ro/display.php?data=2004-07-07&id=151829

BIBLIOGRAFIE

1. ATKIN, *Jacqui, Lavorare la ceramica a mano*, Milano, 2004
2. BLAJ, Violeta, *Ceramica populară bănăţeană*, Ed. Waldpress, Timişoara, 2004
3. BLAJ, Violeta, *Forme şi ornamente în două centre de ceramică bănăţene-Biniş şi Lăpuşnicul Mare în Studii şi Comunicări de Etnografie – Istorie*, Caransebeş, 1979
4. BROHAN, Torste, *Design classics*, Köln London Madrid Tasche, 2001
5. BÜRDEK, B., *Diseño. Historia, teoria y practica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994
6. BUBBICO, Giovanna, *Arte e tecnica della ceramica*, Florenta, 2001
7. BUCUR, Corneliu Ioan, *Suprafeţe ceramice şi design*, Sibiu, 2007
8. CADEMARTORI, Piero, *Corso completo di ceramica*, Milano, 1997
9. CONNELL, Jo, *Keramische Oberflachen*, Quarto Publishing, 2002
10. DORMER, P., *Design Since 1945*, Thames and Hudson, Londra, 1993
11. DUMITRESCU, A., *Design, Printech*, Bucureşti, 2000
12. DUMITRESCU, Andrei, *Definirea design-ului şi calitatea produselor*, Ed. Politehnica din Bucureşti
13. FIELL, Ch. & P., *Industrial Design A - Z*, Taschen, Köln, 2000
14. FIELL, Charlotte, *Designing the 21 st Century*, Köln Benedikt Taschen, 2003
15. GODEA, Ioan, *Ceramica.Tehnologii tradiţionale*, Timişoara, Ed. de Vest, 2007
16. GODEA, Ioan, *La ceramique*, Ed. de Vest, Timişoara, 1995
17. IONESCU-Muscel, M., *Tehnologia cercetării aplicative de produs*, Editura Tehnică, Bucureşti
18. JONES, Christopher, *Design. Metode şi aplicaţii*, Ed. Tehnică, Bucureşti, 1970
19. MIHĂILESCU, Dan, *Limbajul culorilor si al formelor*, Bucureşti
20. MUNTEAN L., *Îndrumătorul modelorului de ceramică fină*, Ed. Tehnică Bucureşti
21. NICOLESCU, Corina, *Ceramica românească tradiţională*, Bucureşti, 1974

22. PETERSON, Susan, *Contemporary ceramics*, London, 2000
23. PETERSON, Susan, *Fare Cramica*, Ed. Zanichelli, Bologna, 1998
24. POPESCU, Traian, Popescu Octavian, *Ceramica de Sasca Română în Studii şi Comunicări de Etnografie – Istorie*, Caransebeş, 1977
25. PYE, D., *The Nature & Aesthetics of Design*, Herbert Press, London, 1978
26. QUARANTE, D., *Elements de design industriel*, Compiegne, 1984
27. QUINN, Anthnoy, *The ceramics design course*, London, 2007
28. ROS, Dolors, *Keramiken herstellen und verzieren*, Ed. Micheal Fischer
29. SCRIPCARIU, Adriana, *Prima mea carte despre lut*, Ed. Piscu, 2007
30. SLĂTINEANU, Barbu, *Arta populară-Ceramica*, Ed. de Stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1958
31. SLĂTINEANU, Barbu, *Studii de artă populară*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972
32. SMITH, Lucie-, E., *A History of Industrial Design*, Ed. Phaidon-Oxford, 1983
33. SPARKE, P., *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*, Routledge, Londra, 1995
34. UCĂ, Narcisa, *Ceramica de Vlădeşti. Tradiţie şi mutaţii contemporane*
35. WILLIAMS, Robin, *Iniţiere în design*, Ed. Corint Bucureşti, 2003

Alexandru **BUNII**

Freelancer, angajarea creativităţii în depăşirea limitelor. Partea a II-a

Am încheiat prima parte a articolului [1] într-o notă strict entuziastă, unde recomandam activitatea de freelancing ca modalitate prioritară de exprimare a creativităţii, mediu de manifestare a curajulului şi entuziasmului în propunerea unor soluţii spectaculoase şi modalitate de eludare a limitărilor aduse de rutina anilor de lucru sub patronajul unui singur brand.

Activitatea personală de liber-profesionist, freelancer, ce se întinde pe o perioadă de timp de cincisprezece ani, sub înrolarea numelor de top din industria de bijuterii precum Mikimoto, David Yurman, Edward Mirell, Aaron Basha, A. Jaffe, Tiffany, Evert deGraeve, Cirque de Soleil, Frank and Label, Carolyn Pollack, I.B. Goodman, Katherine Jetter, Judith Ripka, Kimberley Diamonds, Renaissance, Rico Gems, Ron Hami, Nirav Modi, Sorellina, Swarovski şi Maison Tatiana Faberge, exemplifică o modalitate de a întreţine fascinaţia pentru nou. Noutatea este adusă de particularitatea fiecărui proiect abordat şi brand studiat, şi supune creativitatea unor cerinţe specifice şi necesită adaptarea efortului într-o neîntreruptă căutare de noi soluţii tehnice şi creative.

Maximum de creativitate va fi cunoscut în sfera colaborărilor cu branduri care motivează nu doar din punct de vedere financiar ci şi din punct de vedere al compatibilităţii, al înţelegerii şi încurajării transmise de comanditar, atribute care permit freelancerului emularea şi mai apoi cultivarea valorilor brandului într-o formă actualizată, definitorie în trasarea unor noi direcţii de design. Astfel, fiecare colaborare poate fi definită ca un nou reper al

evoluţiei ca designer, ca liber profesionist.

Sunt identificabile modele de înrolare a talentului într-un spectru larg de înregimentare, de la proiectele unice care se desfăşoară pe o perioadă bine determinate de timp la colaborările directe ce se întind pe o perioadă nedeterminată. Indiferent de perioada de timp pe care se desfăşoară colaborarea (zile, luni sau chiar ani [2]) abordarea fiecărui proiect este unică iar procesul de cunoaştere nu se opreşte la o simplă documentare asupra ofertei actuale a comanditarului şi a tendinţelor ce definesc estetica şi complexitatea designului viitor, documentarea cuprinde şi o cunoaştere aprofundată a istoricului brandului, înţelegerea transformărilor suferite în procesul de adaptare la cerinţele pieţei, a nişei valorice ocupate alături de competitorii direcţi şi, eventual a posibilităţilor de accedere pe o nişă valorică superioară.

Un exemplu pentru înţelegerea, emularea şi mai apoi cultivarea valorilor brandului într-o formă actualizată ce supun designul de produs, în general, şi creaţia de bijuterie, în particular, unor cerinţe specifice este detalierea procesului de design al noii colecţii Tsars Collection pentru brandul de renume internaţional Maison Tatiana Fabergé, Geneva. Istoria Fabergé începe în mediul imperial rus unde ţarul Alexandru al III-lea i-a cerut în anul 1885 lui Peter Carl Fabergé realizarea unei bijuterii, pentru sărbătoarea pascală, sub forma unui ou, bijuterie pe care a dăruit-o reginei Maria Feodorovna. În urma realizării bijuteriei, Peter Carl Fabergé a devenit bijutierul curţii imperiale şi a creat în fiecare an o deosebită bijuterie Fabergé, pe care ţarul o dăruia soţiei sale cu ocazia sărbătorii de Paşte [3].

Pe parcursul istoriei brandulului aprecierile aduse calităţii designului, atenţiei în realizarea detaliilor şi a materialelor deosebite folosite au adus creaţiile Fabergé în colecţiile unor muzee şi colecţionari cu deosebită putere financiară – Forbes, familia regală britanică, familia regală a Egiptului, Albert de Monaco etc. Tatiana Fedorovna Fabergé, descendenă directă a lui Peter Carl Fabergé [4], a păstrat şi promovat aceeleaşi valori pentru care creaţiile lui Peter Carl Fabergé au fost şi sunt considerate bijuterii superioare.

Considerate creaţii fără vârstă, bijuteriile brandurilor Fabergé, Boucheron, Cartier, Chaumet etc. sunt supuse însă unui proces continuu de actualizare şi adaptare la cerinţele pieţei exclusiviste asftel, cerinţa brandului Maison Tatiana Fabergé a fost aceea de a dezvolta o serie de pandantive-ou şi butoni ce se vor integra portofoliului actual însă vor ocoli predictibilitatea estetică prin copierea şi reutilizarea detaliului Fabergé. Acceptarea unui astfel de proiect implică o responsabilitate deosebită, iar cunoaşterea tuturor detaliilor ce compun o imagine completă asupra comanditarului şi necesităţilor acestuia devine o prioritate a designerului, cu mult înaintea oricărei iniţiative de a propune concepte, posibil pripite.

Dialogul între comanditar, designer şi producător, menţinut între Europa şi Asia, a fost continuu pe întreaga perioadă a proiectului, iar experienţa profesională personală

cuprinde colaborări care au necesitat menţinerea contactului între trei continente. În cazul proiectului aflat în discuţie, întregul proces de documentare a avut ca rezultat identificarea unor elemente ornamentale baroce care, printr-un atent proces de actualizare, au fost propuse ca detalii decorative de mari dimensiuni ce înconjoară pandantivele. Alături de forma inconfundabilă a pandantivului-ou Fabergé, elementul estetic care facilitează integrarea în colecţia actuală de bijuterii Fabergé a fost identificat şi propus tiparul diamantat ce se desfăşoară pe întreaga suprafaţă şi este vizibil sub nivelul emailului, atât în cazul pandantivelor-ou cât şi în cazul butonilor unde tiparul diamantat, rezolvat într-o serie de proporţii şi detalieri diferite, are rolul de detaliu decorativ principal. Diamantele albe punctează, subtil, elementele baroce actualizate şi permit descoperirea unor noi detalii. Culorile emailului au fost alese din paleta disponibilă în portofoliul producătorului agreat de brandul Maison Tatiana Fabergé, o companie americană ce deţine facilităţi de producţie în Tailanda, şi sunt menite să sublinieze, prin intermediul unui puternic contrast cu aurul de 18k, un istoric al brandului cu descendenţă imperială.

Rezolvarea tehnică impecabilă, impusă de imaginea brandului, a solicitat realizarea prototipurilor pentru pandantivele-ou cu ajutorul tehnologiei de imprimare tridimensională 3D. Nevoia de a reda cu exactitate fiecare proporţie şi detaliu al schiţei a împins experimentarea diferitelor tehnici tradiţionale şi tehnologii moderne către imprimarea tridimensională, singură variantă de reproducere a designului propus de mine şi ales de Fabergé pentru producţie. Astfel, detaliile decorative baroce de mari dimensiuni ce înconjoară fiecare pandantiv-ou, se pot desfăşura fără secţionările verticale rezultate în urma procesului de turnare şi lipire. De asemenea, a fost eliminată şi nevoia de a alinia şi finisa tiparul diamantat în cazul fiecărui pandantiv produs.

Aprecierile primite de noua serie de butoni şi pandantive-ou au condus brandul Fabergé la reluarea colaborării pentru un nou proiect, iar obligaţia designerului şi producătorului este aceea de a reuşi nu doar continuarea unui demers confirmat de unul dintre cele mai importante nume ale istoriei şi industriei de bijuterii ci chiar depăşirea nivelului rafinamentului estetic şi a calităţii desăvârşite asumate şi realizate.

NOTE

[1] *„Freelancer, angajarea creativităţii în depăşirea limitelor”* - apărut în Caiete de arte şi design, nr.2/2015 – Ed Eurostampa, ISSN 2393-042X.

[2] Colaborarea cu brandul Mikimoto s-a desfăşurat pe o perioadă de trei ani de zile, între 2002 şi 2004. Colaborarea cu brandul Edward Mirell s-a desfăşurat pe o perioadă de şase ani de zile, între 2006 şi 2011. Colaborarea cu brandul Carolyn Pollack s-a desfăşurat pe o perioadă de trei ani de zile, între 2011 şi 2013.

[3] Istoria brandului de bijuterii Fabergé, [online]., [Citat 22 martie 2016], disponibil pe internet la adresa: http://www.faberge.com/news/49_imperial-eggs.aspx.

[4] Istoria brandului de bijuterii Maison Tatiana Fabergé, [online]., [Citat 22 martie 2016], disponibil pe internet la adresa: http://www.tatianafaberge.net/index.php/history.

[5] Titanul negru este obţinut prin tratarea unui aliaj de titan. Prin procese termice şi chimice culoarea metalului se schimbă în negru, iar structura titanului devine asemănătoare ceramicii cu o durabilitate sporită. Firma Spectore deţine dreptul de folosire a procesului tehnologic de obţinere a titanului negru.

BIBLIOGRAFIE

1.„*Freelancer, angajarea creativităţii în depăşirea limitelor*" - apărut în Caiete de arte şi design, nr.2/2015 – Ed Eurostampa, ISSN 2393-042X.

2. Istoria brandului de bijuterii Fabergé, [online]., disponibil pe internet la adresa: http://www.faberge.com/news/49_imperial-eggs.aspx.

3. Istoria brandului de bijuterii Maison Tatiana Fabergé, [online]., [Citat 22 martie 2016], disponibil pe internet la adresa: http://www.tatianafaberge.net/index.php/history.

Sandra **CHIRA**

Exprimarea personalității prin vestimentație

Relația dintre identitatea persoanei și vestimentație se manifestă diferit în funcție de contextul socio-cultural al indivizilor, de personalitate și preocupări. *Cât din identitatea vizuală, respectiv vestimentară a indivizilor comunică spre exterior date despre identitatea socială sau despre cea lăuntrică* este una dintre întrebările la care sociologii și psihologii au încercat să răspundă. Problematica identității persoanei exprimată prin intermediul vestimentației a dezvoltat o diversitate de teorii ce confirmă această corespondență sau o neagă, mai ales că societatea contemporană marcată de ritmul accelerat al vieții are un impact major asupra identității indivizilor, aflați în pericolul uniformizării și al stereotipizării.

Câteva dintre întrebările relevante în jurul cărora se constituie cercetarea prezentă sunt: Cât din identitatea personală a indivizilor se comunică în mod nonverbal, prin vestimentație? Care este aportul vestimentației în formarea unei prime impresii despre o persoană? Este vestimentația una dintre formele de exteriorizare ale personalității, o formă de comportament social, un mijloc de comunicare și de semnalizare a valorilor? Ce efecte psihologice are haina asupra purtătorului ei?

Identitatea vestimentară a indivizilor este percepută deopotrivă prin aspectele ei formale (croi, cromatică, materialitate, ornamentică, stil) dar și prin semnificațiile comunicate, de la cele de ordin sociocultural, la cele psihologice, personale, cu alte cuvinte este percepută prin raportul dintre *formă* și *conținut*. Haina poate fi înțeleasă ca un sistem de semne și idei ale creatorului sau ale purtătorului care își pune amprenta personalității pe

ceea ce alege să poarte.

Funcția de semnificare a veșmintelor devine astfel principalul obiect de studiu al sociologiei modei, domeniu de cercetare care plasează individul în centrul preocupărilor, iar moda, ca fenomen dependent de acesta, devine, precum numeroși sociologi o numesc, un *fapt social total*. Moda implică în mod profund indivizii, contribuie la formarea și la identificarea grupurilor sociale și face parte din procesul de înțelegere al complexității ființei umane integrată în societate cu diversele ei aspecte [1]. Este simultan un fapt artistic dar și unul economic și politic ce exprimă spiritul vremii prin natura sa. Astfel, putem considera că fenomenul modei are un caracter ambivalent, datorită dezvoltării concomitente în plan artistic cât și ca activitate economică, în plan industrial. Relația cu sfera economicului este dată de natura vestimentației de obiect produs și consumat în cadrul societății, iar relația cu sfera artisticului de caracterul ei simbolic, producătoar de idei, mesaje și viziuni. Obiectele de consum ce fac parte în mod firesc din viața cotidiana a indivizilor devin în acest context obiecte purtătoare de sens.

Îmbrăcămintea descrie modul de a se integra al indivizilor în diverse cadre și grupuri sociale, contribuind în mod direct la dezvoltarea identităților colective sau a identităților individuale. Prin procesul de comunicare a sinelui către exterior indivizii își dezvăluie sau își ascund identitatea, generând în rândul receptorilor impresii, păreri și reacții dar totodată determinând pentru sine procesul de auto-exprimare și de afirmare în cadrul societății. Modalitățile de exprimare ale identității persoanei sunt multiple, iar limbajul verbal, cel nonverbal și limbajul trupului cu mimica și gesturile se încadrează într-un sistem nescris de coduri și semnificații înțelese și acceptate atât de către emițător cât și de către receptor, în așa fel încât comunicarea verbală și vizuală să aibă loc. Spațiul social își pune amprenta pe modul de exprimare al indivizilor și are, în acest context, rolul de mediator ce permite acestora să comunice prin același limbaj, cunoscut celor care aparţin spaţiului respectiv.

Ca un răspuns la întrebarea *Cât din identitatea persoanei se transmite la prima interacțiune socială între indivizi?* Goffman susține că imaginea exprimată a persoanei într-o primă relaționare cu celălalt se produce la nivelul superficial al primelor informații, într-un ”*univers al aparențelor*” ce conţine vestimentația, expresia corporală și facială. Primul contact în cadrul interacțiunilor interumane, stabilit la nivel vizual, fiind de obicei de scurtă durată, nu permite decât exprimarea unor indicii vagi despre identitatea socială și lăuntrică a persoanei. Depășind acest prim nivel al aparențelor, identitatea umană în profunzimea ei poate fi cunoscută doar prin multiple interacțiuni. Astfel, după Goffman, vestimentația are rolul de a exprima identitatea persoanei în cadrul vieții sociale, însă, la o primă *privire*, ea nu poate transmite date profunde despre purtător. Descoperirea identității umane și totodată procesul exprimării către exterior sunt la fel de complexe și ”*inaccesibile*” precum structura socială, în a cărei conţinut, comportamentul și imaginea indivizilor au un rol esenţial [2].

În contextul vestimentației ca obiect al creației, putem vorbi de conţinut de

mesaje, semne sau simboluri exprimate independent de identitatea purtătorului, prin procesul în care autorul investește obiectul creației sale cu propriile gânduri și idei, însă inclusiv acest proces, adresat lumii exterioare, se întâmplă tot în cadrul social, sub influența acestuia.

O altă teorie care răspunde la întrebarea *Există vreo legătură între modă și identitatea psihologică a indivizilor?* este cea a lui Colin Campbell. Autorul consideră că moda exprimă identitatea indivizilor în măsura în care aceștia, devenind consumatori în cadrul fenomenului modei, aleg produse care ″*spun ceva despre ceea ce indivizii sunt*″, articolele vestimentare servind astfel ca indicatori ai identității lor sociale sau a altor aspecte legate de viața lor personală. Campbell aseamănă modelul de consum al fiecărui individ cu un ″*index de indicatori ai identității*″, încercând să răspundă pentru sine la întrebările ″Suntem noi ceea ce cumpărăm? sau ″Suntem noi ceea ce purtăm?″. Conform teoriei lui Campbell răspunsul la aceste întrebări nu este unul afirmativ decât în cazul reprezentanților anumitor subculturi. Majoritatea oamenilor nu își creează identități personale noi prin ceea ce consumă în materie de vestimentație, dar activitatea de a alege anumite articole vestimentare contribuie la procesul de auto-descoperire [3].

Un alt motiv pentru care unii autori neagă corespondența dintre vestimentație și identitatea personală este ritmul alert de schimbare al tendințelor vestimentare. Dacă relația dintre purtător și îmbrăcămintea sa ar fi una de intercondiționare atunci ar însemna că indivizii își schimbă identitatea odată cu apariția fiecărui stil vestimentar nou, în fiecare sezon sau cel puțin anual. Însă relația indivizilor cu moda nu este aceeași în cazul tuturor. Există persoane cu adevărat pasionate de fenomen care adoptă fiecare stil nou în ritmul alert dictat și totodată există indivizi total dezinteresați, care își păstrează în mod conservator identitatea vestimentară pe durata întregii vieți. Asta nu înseamnă că această categorie socială nu exprimă date despre identitatea lor personală sau socială, ci dimpotrivă, aceștia comunică tocmai acest dezinteres, sau poate aprecierea față de ceea ce în termeni uzuali numim *stil clasic*. Mai degrabă această poziție față de modă, *pentru sau împotriva* ei, poate spune ceva despre identitatea fiecărui individ decât apariția sau dispariția anumitor tendințe vestimentare.

Comportamentul tinerilor față de modă este de cele mai multe ori diferit de cel al adulților, tinerii fiind mult mai receptivi la schimbările modei decât adulții, aceștia aflându-se într-un proces de căutare și de formare a personalității, în cadrul căruia alegerile vestimentare au un rol relevant. Perioada liceului este o etapă din viața indivizilor în care aceștia sunt predispuși la schimbări de atitudine, gusturi și preocupări, respectiv schimbări de identitate. Datorită lipsei de interes pe care tinerii o acordă valorilor tradiționale, bazându-și în mare parte existența pe principii și modele noi, *instabilitatea* este cea care le caracterizează procesul de identificare a sinelui autentic, aflat în plină desfășurare în perioada adolescenței. Dacă analizăm fenomenul modei în relație cu grupele de vârstă vom constata că nu putem face o clasificare certă a preocupărilor față de îmbrăcăminte în funcție de vârstă. Indivizii

sunt diferiți sub varii aspecte ale identității lor și nu doar vârsta, ci și personalitatea, temperamentul sau educația îi face să fie mai mult sau mai puțin preocupați de identitatea lor vestimentară. Astăzi vârsta nu mai constituie unul dintre factorii principali ce configurează imaginea vestimentară a indivizilor. Adulții, asemenea tinerilor, par să fie la fel de implicați în fenomenele contemporane, mai ales că, aflați la vârsta maturității, aceștia ajung să atingă un nivel financiar care le facilitează satisfacerea anumitor dorințe în materie de îmbrăcăminte. De asemenea, tinerii pot fi, în materie de modă și comportament, în funcție de educație și de mediul concret de viață, la fel de conservatori ca și părinții lor. Ceea ce poate, totuși, face diferența, în funcție de vârstă, este consolidarea unei identități vestimentare mai unitare în cazul adulților, care se presupune că și-au descoperit stilul personal și preferințele datorită experienței de viață mai îndelungate, în timp ce tinerii, aflați în plin proces de transformare, sunt mai predispuși schimbărilor radicale de imagine.

Dintr-o perspectivă distinctă, cea a consumerismului contemporan, în lucrarea ei *Fashion, Identity and Social Actors*, Laura Bovone susține că relația dintre identitatea personală a indivizilor și modă se stabilește la nivelul tipului de articole vestimentare, *obiecte de consum* demodate sau în pas cu moda, pe care aceștia aleg să le asocieze propriei imagini. Prin intermediul alegerilor individuale, persoana declară celorlalți poziția sa față de anumite tendințe, stiluri, idei, fie că se conformează, fie că se împotrivește curentelor dominante.

Dincolo de variile răspunsuri la întrebarea *Este haina un instrument de exprimare socială a persoanei?*, putem identifica trei dimensiuni identitare exprimate prin intermediul vestimentației. Într-o primă abordare putem vorbi despre *identitatea creației vestimentare*, atunci când aceasta, depășind condiția unui obiect de consum, devine obiect artistic și trăiește, comunică și semnifică la fel de mult, de exemplu în cadrul unei expoziții, fiind prezentată independent de purtătorul ei. În același timp, putem vorbi despre *identitatea purtătorului* exprimată prin imaginea sa vestimentară și, nu în ultimul rând, despre *identitatea creatorului* care imprimă aspecte ale propriei identități creației sale.

Dintr-o perspectivă psihosociologică, analizând legătură dintre identitatea persoanei și vestimentație, putem identifica două direcții complementare:

1. *vestimentația este mijloc de exprimare al personalității indivizilor*;
2. *haina poate avea un rol semnificativ în procesul de auto-cunoaștere, de formare și de definire a personalității*.

Cât din identitatea psihologică a persoanei poate fi comunicată în exterior prin intermediul limbajului vizual? Care este aportul imaginii vestimentare individuale asupra procesului de formare al personalității? Este vestimentația un factor de influență asupra stării psihice a purtătorului? – sunt întrebări la care pe parcursul cercetării se caută răspunsuri. Majoritatea autorilor care au studiat procesele de comunicare a identității psihologice prin intermediul vestimentației consideră că moda ca fenomen social are un impact major în formarea și influențarea naturii lăuntrice, a personalității și comportamentului exteriorizat.

Este cunoscut faptul că analiza imaginii vestimentare face de multe ori parte dintre strategiile de diagnosticare ale psihologilor și psihiatrilor și că un dezinteres total față de felul în care indivizii arată poate fi un semn al dezechilibrului emoțional sau al depresiei. Ambele, atât starea de sănătate mintală cât și atitudinea față de înfățișare sunt factori de influență asupra stilului de viață, iar faptul că felul în care oamenii arată și se îmbracă determină transformări relevante asupra stării psihice a acestora nu mai constituie o necunoscută. Corespondențele dintre natura psihologică a persoanei și imaginea sa exteriorizată au deopotrivă efecte pozitive dar și negative asupra indivizilor. Conform psihiatrului de origine austriacă Raphael M. Bonelli, unul dintre aspectele favorabile este faptul că interesul față de propria imagine exterioară și implicit față de vestimentație este un semn al sănătății mintale, bineînțeles, atunci când această preocupare se manifestă în limitele normalității și nu devine obsesivă. Acesta caracterizează vestimentația ca fiind o formă de comunicare a identității, în special a celei psihologice, considerând că imaginea indivizilor poate descrie starea psihică și dispoziția interioară a acestora.

Alături de identificarea vestimentației ca *obiect social,* haina este totodată *o-biect psihologic*. Veșmintele devin obiect de studiu al psihologiei și totodată expresii vizuale ale identității psihologice datorită faptului că motivațiile și alegerile vestimentare ale persoanei sunt izvorâte din sfera individualului fiind determinate de personalitate și eventual de gust. Totodată, haina este formă de autoexprimare, de autocunoaștere și trădează date despre starea interioară a purtătorului, exprimându-i atitudinea și trăsăturile temperamentale.

În cadrul relației dintre personalitate și îmbrăcăminte putem de asemenea indentifica trei perspective distincte, respectiv trei tipuri de identități psihologice sau atribuite la nivel vizual vestimentației:

• natura psihologică a creatorului;
• structura psihologică a purtătorului;
• tipologia psihologică a receptorului imaginii vestimentare;

Haina ca *obiect al creației* poate transmite date despre specificul psihologic al creatorului ei, despre gândurile, intențiile sau stările lăuntrice ale acestuia. Din perspectiva purtătorului, o alegere vestimentară poate genera anumite stări sau dispoziții și totodată poate comunica în exterior informații despre personalitatea acestuia. O a treia instanță este constituită de efectul psihologic pe care o imagine vestimentară îl poate avea asupra receptorului, de la aflarea unor afinități sub aspectul gu u negative față de o situație vizuală nu doar în funcție de calitățile estetice ale acesteia ci și în funcție de starea sa psihică în momentul interacțiunii.

Alături de analiza modei prin implicațiile ei socio-culturale, fenomenul poate fi cercetat și din perspectiva individualului, cu sensul de act de înveșmântare propriu, specific fiecărui individ, manifestat în mod firesc sub influența semnificațiilor și formelor modei

la nivel social la un moment dat. În acest sens, Roland Barthes face dinstincția între *actul de înveșmântare* - ″dressing", pe care îl definește ca manieră personală cu care indivizii adoptă *haina* - ″the dress" și vestimentația în sine. Înveșmântarea are un conținut morfologic, psihologic și circumstanțial dar nu și unul social. În schimb, haina este obiectul cercetării istorice și sociologice și are o importanță semnificativă deja consacrată în cadrul sistemului vestimentar. Cei doi termeni sunt conectați printr-o legătură de natură semantică. Înțelesul unui articol de îmbrăcăminte crește prin trecerea de la actul de înveșmântare la haina în sine.

Conform autorului, actul este o formă ″*slabă*" de semnificare ce exprimă mai mult decât conține, iar haina, dimpotrivă, este o formă ″*puternică*" de semnificare ce constituie relația intelectuală dintre purtător și grupul său social de apartenență. Cele două noțiuni pot coincide adesea, dar sunt de fapt distincte: ″forma supradimensionată a umerilor este parte a actului de înveșmântare atâta timp cât este generată de natura staturii anatomice a purtătorului, dar este parte din haină ca obiect social, atunci când dimensiunile sale sunt prescrise de un grup ca parte din moda propusă de aceștia." [4]

Astfel, nu doar articolele vestimentare în sine comunică aspecte despre identitatea socială sau psihologică a purtătorului, ci și maniera de înveșmântare. Felul în care indivizii își poartă *haina*, cuprinde de asemenea semnificații sociale diverse și totodată trădează aspecte ce țin de natura psihologică a acestora. Anumite piese vestimentare sau accesorii, pot fi investite în cadrul grupurilor sociale cu valoarea de semne distinctive și pot fi deopotrivă simbol al stării psihologice a persoanei. De exemplu, o ținută vestimentară sobră, poate comunica apartenența purtătorului la un mediu profesional specific, dar poate în egală măsură să comunice o predispoziție psihologică nefavorabilă, singurătate, interiorizare. În acest sens, se creează în permanență o relație între ceea ce purtătorul dorește să semnifice prin vestimentația aleasă și obiectul semnificant.

În încercarea de a răspunde la întrebarea – *Cât din identitatea psihologică a indivizilor poate fi exprimată prin intermediul vestimentației?* constatăm că aspectele de natură socială (statut, funcție, etnie, gen, etc.) ale persoanei sunt cu mult mai ușor descifrabile la nivel vizual decât cele de natură lăuntrică, psihologică. Dacă în cadrul limbajului specific s-au consacrat deja o multitudine de coduri vestimentare și stiluri care ne facilitează decodificarea mesajelor despre identitatea socială a purtătorilor, în ceea ce privește caracterul psihologic, identificarea anumitor trăsături la nivelul vestimentației este supusă probabilității. Deși dimensiunea materială a veșmintelor implică o serie de conotații, paleta cromatică, tipologia formelor, a volumelor sau materialelor textile putând fi asociate stărilor sufletești, o identificare certă a acestora nu poate fi realizată.

În acest sens, noile descoperiri în materie de tehnologie high-tech utilizate în creația vestimentară experimentală abordează și tema naturii psihologice exprimată prin veșmânt. În cadrul expoziției internaționale *Futuro Textiles* organizată în anul 2013 la inițiativa Institutului Francez din România în Timișoara, în care s-au prezentat inovații în do-

meniul textilelor rezultate prin îmbinarea artei și a modei cu știința, o serie de creații vestimentare exprimau starea de spirit prin învelișul protector al hainelor, de această dată, în formă concretă, vizuală. Expoziția a cuprins alături de creații realizate din fibră optică, materiale fluorescente, pânză de păianjen sau din celuloză produsă din bacteriile vinului fermentat și o piesă vestimentară care îți verifică permanent starea de sănătate sau o alta care își schimbă culoarea în funcție de starea de spirit a persoanei care o poartă.

Implicațiile psihologice nu sunt importante în analiza fenomenului modei doar din perspectiva procesului de comunicare vizuală, ci și datorită motivațiilor din spatele alegerilor vestimentare individuale. Psihologii identifică mai mulți factori de influență care conduc la aceste alegeri, printre care importante sunt: funcția de protecție, cea estetică și cea psihologică. Persoana va alege anumite articole vestimentare din necesitatea de a-și proteja corpul, totodată din dorința de a obține o imagine favorabilă, integrată în sistemul normativ și formal organizat în cadrul societății, dar și în conformitate cu starea de spirit.

După secole în care normele sociale rigide și implicit reglementarea strictă a codurilor vestimentare, în sfârșit, în societatea contemporană definită de libertate de exprimare, indivizii au posibilitatea să își exprime fără restricții personalitatea. Pentru a fi posibilă o transpunere în material, cât mai autentică, a universului interior, e nevoie de un proces al autocunoașterii și totodată de educație estetică.

Unii autori infirmă relația dintre identitatea psihologică a persoanei și vestimentație considerând că în contextul societății postmoderne personalitatea individuală a purtătorilor nu are șansa să fie comunicată la nivel vizual prin îmbrăcăminte. Ann Margaret Branch consideră că libertatea auto-exprimării ce definește conform anumitor cercetători societatea postmodernă este doar o iluzie. Datorită faptului că sistemul modei este un domeniu cu reale implicații economice, consumatorilor le este impusă o anumită identitate vizuală specifică prin mijloacele de promovare a fenomenului. Conform autoarei, imaginile și informația transmisă prin intermediul mass mediei încurajează o experimentare continuă a noilor tendințe ale modei dar nu conduc în același timp la auto-descoperire și nici nu încurajează stabilirea identității personale [5].

Antropologul Maria Teresa Russo critică de asemenea impactul modei contemporane asupra identității individuale, considerând că datorită concentrării fenomenului pe aspectele comerciale și către obținerea profitului economic, capacitatea indivizilor de a-și forma stiluri personale este cu mult subestimată. Autoarea numește sugestiv indivizii "*reclame plimbătoare*" ce sunt utilizate în campaniile de promovare ale brandurilor vestimentare drept exemple ale unui stil de viață și ale unor identități vestimentare standardizate și impersonale. Totodată, făcând o analiză asupra comportamentului principalelor "*victime*" ale modei și anume adolescenții, Russo consideră că tinerii din societatea contemporană sunt atât de sensibili la ceea ce moda dictează tocmai pentru că identitatea lor se bazează acum pe "*aparență și nu pe existență*", adică pe "*ceea ce par să fie*" decât "*pe ceea ce sunt cu adevărat*".

În acest context, în viziunea autoarei, tinerii nu se folosesc de modă pentru a-și exprima personalitatea, ci pentru ”*a se conforma cu ideile despre imagine și aparență propuse de media*”.[6]

Dacă analizăm efectele societății contemporane asupra proceselor de exprimare a personalității individuale putem constata că aceasta nu se exprimă întotdeauna în mod firesc și subiectiv, ci sub presiunea normelor și a concepțiilor colective, totodată a codurilor vestimentare acceptate la nivelul societății ca fiind dezirabile, fapt ce duce la suprimarea instinctelor sincere și a spontaneității și la afișarea constantă a unor imagini făurite, controlate.

În ce măsură caracterul uniformizant al societății contemporane își pune amprenta asupra procesului de formare a personalității individuale? Spațiile sociale implică manifestarea reciprocă a ființelor umane, dar lipsesc în același timp indivizii de posibilitatea de a-și exprima personalitatea intimă, personalitate subminată de dorința de integrare în societate și de obținere a unei imagini pozitive [7]. ”Există mulți oameni care trăiesc din și prin ideea pe care semenii și-o fac despre ei”, fenomen care în viziunea lui Lucian Blaga poate fi o ”formă optimă a lipsei de personalitate” [8].

Îmbrăcămintea nu influenţează sau descrie personalitatea purtătorilor doar din punct de vedere simbolic, dimensiunea formală a vestimentaţiei are, de asemenea, un rol important. Tipologia vestimentară, stilul, paleta cromatică sau tipurile de croi transmit ceva despre purtător. În acelaşi timp, având contact direct cu persoana, aspectele formale conţinute de vestimentaţie pot determina anumite stări sau reacţii la nivel psihologic. De exemplu, calităţile fizice ale articolelor de îmbrăcăminte pot influenţa pozitiv sau negativ starea de spirit a purtătorilor, respectiv felul în care o persoană se simte într-o anumită ţinută vestimentară: confortabil, inconfortabil, lejer, formal, informal, sugrumat, liber. Totodată, nu ne sunt străine formulările: în aceste haine...nu mă simt eu însumi, această îmbrăcăminte nu mi se potriveşte, mă identific cu acest stil vestimentar. În acest sens, calităţile tactile ale articolelor vestimentare – moale, pufos, fin, înţepător, rigid, rugos, alunecos şi adaptarea formelor la caracterul siluetei anatomice a fiecărui purtător – haine largi-strâmte, pe corp -supradimensionate, volumetrii exagerate-forme reţinute, sunt relevante în starea de confort pe care hainele ne-o oferă.

CONCLUZII

Noțiunea personalității nu se aplică doar indivizilor ci și fenomenului modei în sine, anumiţi autori vorbind despre ideea personalității moderne, despre o personalitate a modei în sine, capabilă să controleze și să determine noi modele în rândul victimelor sale. Astfel, moda nu poate fi deconectată de principalul ei rol de producere a unor stiluri, practici și gusturi noi, fiind definită de o personalitate dinamică, aflată într-o permanentă căutare a inovației.

Moda și modernitatea sunt interdependente având rolul de a produce în

rândul indivizilor personalități contemporane, care își exprimă identitatea psihologică prin imaginea lor vestimentară, determinând un conflict permanent între capacitatea hainelor de a ne individualiza și cea de a ne manipula uniform personalitățile sub efectele globale ale fenomenului modei.

NOTE

[1] Fredédéric Godart, *Sociologie de la Mode*, Editura La Découverte, Colecția Repères, Paris, 2010, p.10
[2] Ervin Goffman, *Viața ca spectacol*, Editura Comunicare.ro, București, 2003, p.21
[3] Ana Maria Gonzáles, Laura Bovone, *Identities through fashion: a multidisciplinary approach*, Editura Berg, Londra, 2012, p.14
[4] Roland Barthes, *The Language of Fashion*, Editura Bloomsbury Academic, Londra, 2013,p.13
[5] Ann Margaret Branch apud. Ana Maria Gonzáles, Laura Bovone, op.cit., p.4
[6] Maria Teresa Russo, Maria Elena Larrain apud. Ana Maria Gonzáles, Laura Bovone, op.cit., p.5
[7] Fernando Múgica apud. Ana Maria Gonzales, op.cit., p. 32
[8] Lucian Blaga apud. Cecilia Caragea, *Istoria vestimentației europene*, Editura Almanahul Banatului, Timișoara, 1995, p. 263

Andreea **FOANENE**

Tradiţie şi inovaţie în etica educaţiei continue. Aporturi personale în enciclopedia de artă Un secol de sculptură românească

Dorinţa de cunoaştere şi expansiune reprezintă constante caracterice evoluţiei cantitative, calitative, expresii de cucerire spaţială prin dominaţie intelectuală. În prezenţa discernământului şi rafinării prin acesta, educaţia şi aprofundarea cunoştinţelor dobândite catalizează forţa informaţiei în forme rafinate, dinamice şi creative. De-a lungul istoriei au fost experimentate şi adoptate diferite forme de învăţare de stratificare a informaţiei şi de exprimare. Odată dobândit, bunul intelectual a necesitat formule specifice de acumulare, clasare, conservare şi diseminare. Numai cu ajutorul acestor structuri organizaţionale s-a putut asigura perpetuarea cunoştinţelor teoretice şi asigurarea unei dinamici evolutive a conceptelor descoperite.

Expresie a ecuaţiei cunoaşterii ontologice, conceptul cunoaşterii enciclopedice reprezintă un cumul de informaţii sutructurate conform unui algoritm comun. Enciclopedia este un tip de lucrare de referinţă care cuprinde subiecte esenţiale din domenii diferite sau teme importante ale singur subiect. Articolele ce construiesc subiectul studiului sunt ca dimenisune mai ample şi mai detaliate în comparaţie cu textele cuprinse în dicţionare. Ordonate conform criteriilor selecţiei cronologice sau tematice, articolele sunt prezentate alfabetic. În acest fel, criteriul nominal sau cel etimologic devin elemente selective primare. Dacă enciclopediile secolelor XVII- XVIII sunt inspirate după primele modele organizaţionale elaborate în antichitate, asemenea lucrării *Naturalis Historia*, enciclopediile moderne se prezintă ca forme evoluate ale dicţionarelor neoclasice. Exemple de lucrări ample precum:

Encyclopædia Britannica sau *Enciclopedia Italiana Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* sunt alcătuite din sute de volume care conţin mii de studii. Dintre acestea, *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* sau *Enciclopedia Espasa-Calpe*, formată din 118 volume compuse din 105.000 pagini pare a fi printre cele mai ample din punct de vedere volumetric. Acest tip de studii prezintă rezultatele cercetării unor personalităţi marcante ale domeniilor abordate, precum: Pliniu cel Bătrân, Isidor din Sevilia, Rabanus Maurus, Giorgio Valla, Gregor Reisch Sir Thomas Browne, Denis Diderot şi alţii.

În perioada modernă, odată cu liberalizarea şi accelerarea accesului la informaţie, odată cu ofertantele platforme transnaţionale oferite de spaţiile virtuale, relaţia dintre cunoaştere, timp şi spaţiu a atins o dezvoltare fără precedent. Rezultat al acestei perspective pop- ştiinţifice, baze de date sub forme enciclopedice, precum *Wikipedia*, pot fi accesate electronic şi disponibilitatea lor este gratuită, imediată şi maleabilă. Posibilitatea publicului de a modela informaţia fişelor tematice oferă o platformă de exprimare a cărei credibilitate poate fi discutată cu condiţia unor baze teoretice prealabile.

Athanasios Sideris cercetează relaţia conceptului cunoaşterii enciclopedice în perioada postmodernă, având ca punct central adaptarea prin diseminarea informaţiilor pe platforme web.[1] Aşadar, o enciclopedie online poate fi considerată o reală expresie a democratizării culturii şi a simplificării accesului la informaţiile conţinute. În *Modern Intelectual History* [2] autorii studiază relaţia dintre discursul intelectual şi evoluţia tehnologică a textului în sensul înţelegerii validităţii posibilităţilor viitoare. Rolul studiului este de a pune în discuţie limitele creativităţii comunicaţionale în: gândirea politică şi culturală, filozofie, religie, literatură, psihologie, antropologie muzică şi istoria cărţii.

Structura enciclopedică inovatoare a lucrării teoretice *Un secol de sculptură românească* reprezintă unul dintre punctele forte ale acestei lucrări.

Îmi permit să prezint proiectul *Un secol de sculptură românească Enciclopedie On-line* din perspectiva internă a teoreticianului care a avut ocazia şi plăcerea să poată contribui la elaborarea acestui proiect. În perioada ianuarie 2013- octombrie 2014 am colaborat cu Fundaţia Culturală Meta şi am scris texte critice despre artiştii incluşi în acest studiu alături de teoreticieni precum: Alexandra Titu, Constantin Prut, Ioana Vlasiu, Aurelia Mocanu, Luiza Barcan, Maria Orosan Telea şi alţii [3]. Aportul meu ponderal în această lucrare a fost consistent întrucât, am realizat textele a aproximativ 95 de artişti din cei peste 800 de creatori incluşi în această enciclopedie.

Aşa cum putem observa în fig. 2, meniul bilingv care se desfăşoară în partea stângă a imaginii oferă posibilitatea de a descoperi structura proiectului, prezentând alături de intenţia activităţilor, rezultatele cercetării, echipa proiectului, partenerii şi datele de contact. Sub titlul central, *Un secol de sculptură românească*, apare menţionat şi specificul *online* al lucrării. Motorul de căutare plasat deasupra titlului, în zona centrală superioară, oferă posibilitatea de a găsi informaţii cu ajutorul unor cuvinte cheie.

„Ediția on-line este prima enciclopedie bilingvă de artă românească cu acces liber dedicată sculptorilor români (sau de origine română) și reunește fișele a peste 800 de artiști, aflaţi în țară sau în străinătate, care activează sau care au activat în ultimii 100 de ani. Fenomenul sculpturii este abordat dintr-o perspectivă contemporană, dicționarul propunându-și să ofere o imagine largă a acestui termen. Discursurilor artiștilor absolvenți ai secțiilor de sculptură, care apelează în primul rând la materialele tradiționale (lemn, piatră, bronz ș.a.), li se alătură acum discursurile altor artiști, preocupaţi de problematica tridimensionalului, dar care folosesc tehnici dintre cele mai diverse, de la ceramică la instalații, și care, prin lucrările lor, abordează conceptul existenței obiectului în spațiu". [4] În această logică, lucrarea estompează delimitările tradiţionale dintre genurile artistice. În acest context, artiştii care elaborează volume -fie că ei sunt catalogaţi pictori, graficieni sau artişti textilişti sub imperiul graniţelor clasice- sunt prezentaţi nominal în spaţiul enciclopediei.

Fiecare domeniu personal poate fi accesat prin selectarea iniţialei numelui şi alegerea artistului din lista care se desfăţoară vertical. Aşa cum putem observa în fig. 3, odată cu alegerea literei incipiente numelui, meniul desface automat fişele prezente ce aparţin criteriilor selectate.

Prezentarea personală a fiecărui artist este alcătuită din trei principii directoare: o selecţie de imagini reprezentative, bibliografia selectivă a artistului, lista cu expoziţii şi premii. Alături de acestea figurează textul critic. Textele elaborate de specialişti sunt compuse ca rezultat al parcurgerii iamginilor şi a materialelor informative de către teoreticienii de artă. Proiectul a fost iniţiat în 2000 şi definitivat în 2014. Pe perioada desfăşurării activităţilor, instituţia responsabilă a realizat o serie de parteneriate strategice cu instituţii culturale româneşti. Toate detaliile apărute pe parcurs au condus la o cunoaştere mai aprofundată a dimensiunii volumetrice din arta contemporană naţională. Publicaţia a beneficiat în acest fel de o impresionantă creştere cantitativă şi calitativă. "Fundația Culturală META a reluat (…) cu sprijinul Administrației Fondului Cultural Național (AFCN) și în parteneriat cu Uniunea Artiștilor Plastici din România și Universitatea Națională de Arte (UNArte), proiectul *Un secol de sculptură românească*. Acesta a fost inițiat la începutul anilor 2000, iar prima etapă s-a materializat în 2001 odată cu apariția dicționarului *Un secol de sculptură românească* (A – D), publicat în Colecția „Sinteze", Editura META." [5]

În acest moment, platforma enciclopedică dedicată sculptorilor români este accesibilă la adresa www.sculpture.ro. Informaţiile publice pot fi accesate gratuit, atât în română cât şi în engleză. Elaborată de o echipă de specialişti , enciclopedia online *Un secol de sculptură românească* devine în acest fel o sursă certificată de cunoaştere şi inspiraţie pentru publicul interesat de artiştii români ce abordează structuri volumetrice în creaţia lor, precum şi de statutul sculpturii româneşti în context naţional şi internaţional. Putem observa în acest caz un exemplu valoros în care inovaţiile tehnologice devin instrumente utile în dinamica educaţiei continue.

NOTE

[1] Sideris, Athanasios (2006) "*The Encyclopedic Concept in the Web Era*", apud. Ioannides M., Arnold D., Niccolucci F. şi K. Mania (eds.), T*he e-volution of Information Communication Technology in Cultural Heritage. Where Hi-Tech Touches the Past: Risks and Challenges for the 21st Century.* VAST 2006, Epoch, Budapest, pp. 192–197.

[2] Charles Capper (Boston University, USA), Duncan Kelly (University of Cambridge, UK,) Samuel Moyn (Harvard University, USA), Sophia Rosenfeld, *Modern Intellectual History*, Yale University, pp.58-63.

[3] *Un secol de sculptură românească* – enciclopedie on-line, Sursa: http://www.sculpture.ro/despre-echipa.php ultima accesare: 27.05.2016 16:48.

[4] *Un secol de sculptură românească* – enciclopedie on-line (N – Z), Sursa: http://artindex.ro/2014/10/30/un-secol-de-sculptura-romaneasca-enciclopedie-on-line-n-z/ (ultima accesare : 25. 05. 2018).

[5] "*Un secol de sculptură romanească* / A Century of Romanian Sculpture" în Arhitectura revista Uniunii Arhitecţilor din România fondată în 1906, Sursa : http://arhitectura-1906.ro/2013/10/un-secol-de-sculptura-romaneasca-a-century-of-romanian-sculpture/ ultima accesare : 26.05.2016 14:52 .

BIBLIOGRAFIE

1. Sideris, Athanasios (2006) "The Encyclopedic Concept in the Web Era", in Ioannides M., Arnold D., Niccolucci F. and K. Mania (eds.), The e-volution of Information Communication Technology in Cultural Heritage. Where Hi-Tech Touches the Past: Risks and Challenges for the 21st Century. VAST 2006, Epoch, Budapest, pp. 192–197.

2. Walsh, S. Padraig (1968). Anglo-American general encyclopedias: a historical bibliography, 1703–1967. New York: Bowker.

3. Yeo, Richard R. (2001). Encyclopaedic visions: scientific dictionaries and enlightenment culture. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

4. Jacques Le Goff, (1957) Les intellectuels au Moyen Âge, Paris, Le Seuil,

5. William Nest (2002) Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europe, Cambridge (U.K.), Cambridge University Press.

6. Richard Yeo, (2001) Encyclopaedic Visions Scientific Dictionaries and Enlightenment Culture, Cambridge University Press.

Cristina **LAZĂR**

Klimt și rolul femeii in artă

Viziunea secesionistă asupra femeii, în acord cu trăsăturile generale ale stilului, se plasează consecvent în sfera percepției decorative. Invocarea prezențelor feminine creează ocazii privilegiate pentru afirmarea ritmului ondulatoriu, generat de mișcările corpului, ale părului sau ale veșmintelor, pentru valorificarea efectului estetic al podoabelor de tot felul, pentru asocierea cu motivul floral și, la rigoare, pentru contopirea cu el.

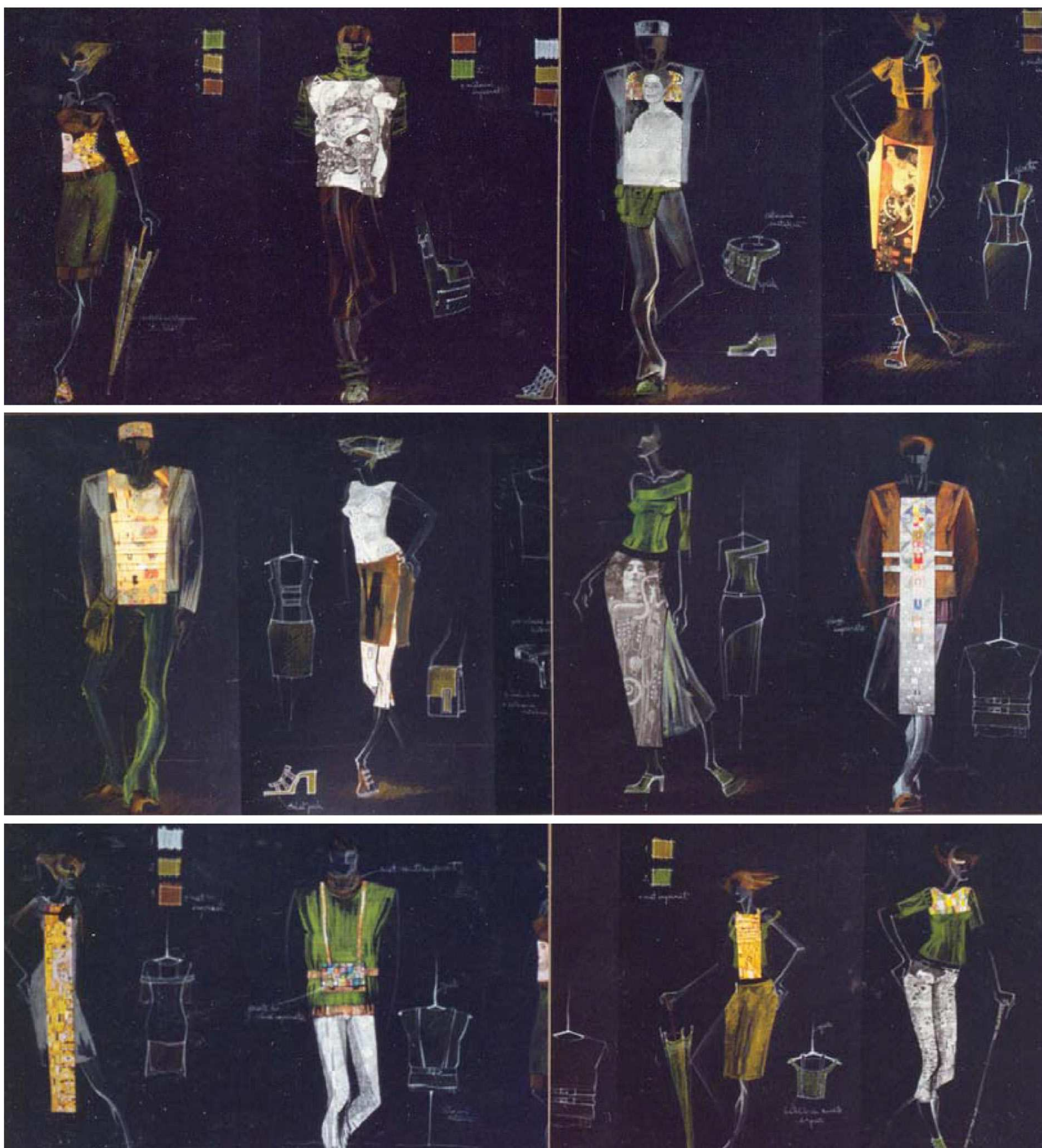
Femeia ocupă un rol tot mai important pe scena societății europene chiar în perioada în care Gustav Klimt își orientează atenția asupra sa. Spuneam că Europa cunoaște la sfârșitul secolului XIX și mai ales la începutul celui următor un reviriment, chiar dacă lent, a ceea ce antropologia culturală și sociologia numește categorii sociale mai puțin favorizate. Dintre acestea se numărau, din păcate, și femeile a căror rol social este încă unul ambiguu. În sfârșit, începe să li se dea drept la vot iar importanta lor pe scena socialului și în orizontul artelor plastice începe să crească. Ne amintim aici de Camille Claudel, iubita lui Auguste Rodin, și de forța creatoare îmbinată cu sensibilitatea acesteia, sau de Berthe Morrisot. Sunt puține nume, dar a lor originalitate se ridica la același nivel cu a colegilor lor de generație. Independența lor și sensibilitatea încep să atragă și să constituie valori tot mai apreciate. S-a constatat, pe de altă parte, că femeile se dovedeau mult mai deschise fată de nou. Andrei Cornea, de pildă, atrage atenția că societatea românească din secolul XIX este împărțită între femeile tot mai moderne, dovadă veșmintele lor croite după moda Europei occidentale, și bărbați, soții lor, râmași încă mult timp tributari unor mode orientale.

Una dintre temele majore ale sfârșitului de secol era, de altfel, chiar aceea a dominației femeii asupra bărbatului. Conflictul dintre sexe domina discuțiile saloanelor europene ale timpului.

Austriac de origine, Gustav Klimt, copilul unui gravor, este educat în academiile vieneze. Orientarea sa spre noul curent se face treptat. Femeia ocupă în compozițiile sale un loc central, iar iubirea, cuplul, are în principal menirea de a scoate în evidentă tocmai senzualitatea acesteia și forța ei de seducție. Spuneam că tânărul Klimt se îndepărtează treptat de educația sa academistă. Se înscrie astfel într-un curent generalizat de refuz al vechilor norme. Iată ce spunea Hermann Bahr, părintele Secessionului vienez, despre această stare de fapt: „Vrem să declarăm război rutinei sterile, bizantinismului, tuturor formelor de prost gust... Secesiunea noastră nu reprezintă lupta artiștilor moderni împotriva celor bătrâni, ci lupta artiștilor împotriva acelor comercianți care se numesc pe sine artiști și care, de fapt, au tot interesul în a împiedica evoluția artei". Acest motto se potrivește de minune pentru fondarea în 1897 a Secessiunii vieneze, condusă în acel moment chiar de Klimt. Pentru el femeia devine un simbol al conflictului cu vechile norme. Un prim exemplu ar putea fi considerată pictura intitulată *Nuda Veritas* (1899), pictură redând un nud feminin, frontal, care expune direct publicului o franchețe nefiltrată sau eufemizată în vreun fel de romantism, de idealism, valori promovate de gândirea clasică. Faptul că împrumută teme din mito-logie atenuează caracterul lasciv al compozițiilor. Tablourilor sale le este caracteristică paleta întreagă a culorilor deschise și pure. Renunțând complet la perspectivă, pictorul așază formele decorative în același plan cu siluetele personajelor. Prin alegoria femeilor, care apar în tablouri ca *Nuda Veritas* (1899) sau *Danae* (1907), reprezentate sub chipul unor frumoase roșcate, Klimt evidențiază preocuparea sa pentru temele erotice.

Personajele lui Klimt, din perioada sa cea mai fertila, au siluete delicate, dar contururi ferme și sunt drapate cu veșminte fastuoase, având motive ornamentale pe ele, într-o exuberanta de culori în care predomina aurul. De asemenea, fundalurile tablourilor sale au deseori bogate elemente ornamentale. Daca în majoritate chipurile de femei sunt superbe, în atitudini de puternic erotism, Klimt nu se dă în lături să înfățișeze și trupuri feminine deformate de sarcina sau chiar de grăsime exagerată. Un astfel de personaj se găsește, printre alte numeroase figuri, dar pregnant vizibil, în splendida frescă dedicata lui Beethoven. Este vorba de o femeie hiperponderală, cu un pântece enorm, dezbrăcată până adânc sub talie, dar lăsând în partea inferioara să se vadă aceeași îmbrăcăminte amețitoare.

În contextul conflictului feminin-masculin, de care vorbeam mai sus, Klimt propune și compoziții în care femeia apare înveșmântată în costum marțial, o ideea pe care am speculat-o într- una dintre colecțiile mele. *Pallas Athena*, o lucrare din anul 1898 prezintă zeița grecească ca pe o adevărată „superfemeie". Înarmată și cu armura protectoare, ea pare sigură de victoria asupra sexului până atunci dominant. Deja se conturează elemente care vor deveni decisive în creația lui Klimt de mai târziu, de exemplu: utilizarea aurului și mai ales



Lazăr Cristina, schițe cu inspirație din Klimt

transformarea anatomiei în ornamentație și a ornamentației în anatomie. Interesul pictorului se concentrează pe suprafețe, spre deosebire de colegii săi mai tineri, expresioniștii care vor fi interesați de pătrunderea adâncurilor psihice.

Atitudinea lui Klimt devine astfel de un real folos pentru creația designerului de modă purtat într-un univers al epidermelor, nelipsite de fascinație și de o plasticitate aparte. Limbajul vizual al lui Klimt împrumută simbolurile, deopotrivă feminine și masculine, din lumea onirică a lui Freud. Erotismul repetat în picturile austriacului nu va fi scutit de critici puternice.

Pentru creația artistică din a doua jumătate a secolului al XIX- lea, influenta

baudelairiană manifestată, în primul rând, ideatic asupra imaginarului poetic și pictural este de o importantă majoră. Atât în poeziile și poemele în proză ale lui Baudelaire, din culegerile *Les Fleurs du mal* și *Les Paradis artificiels*, cât și în compozițiile decadenților și ale simboliștilor, se remarcă același mod de circumscriere a ariei de inspirație (miturile Antichității greco-romane și biblice), similaritatea demersului creator (căutarea interiorității, cufundarea privirii dincolo de aparențe), obsesia feminității, care, visată și temută, apare împodobită proporțional cu intensitatea maleficiului din însăși natura ființei sale. Cu o operă delimitată, pe de o parte, de hieratismul concepției estetice a *artei pentru artă* și a parnasianismului, iar pe de alta, de ideismul, sintetismul, subiectivismul și decorativul simbolist, creatorii epocii transformă realitatea, epurând-o până la esența ideii, în numele unui model al operei de artă de natură mentală.

În tablourile lui Klimt, veșmintele se disociau de subiectul picturii deoarece erau modelate în tentă plată, pe care ornamentul marca un decor foarte bine finisat. Aceste veșminte-paravan evidențiau, ca un rond-bosse, fetele, mâinile și alte părți descoperite ale trupului uman. La sfârșitul secolului al XIX-lea rochia cu turnură, cu rotunjimile sale exagerate, dar încă de actualitate în epocă, era contestată de majoritatea intelectualilor și artiștilor vienezi datorită unui spirit de emancipare care începuse să-și spună cuvântul. Acest curent denumit „reformă" a pus în lumină favorabilă rochia Empire, așa cum făcea Poiret în Franța. Fregvent reformist, Gustav Klimt se îmbrăca el însuși cu o bluză largă și lungă.

Pentru prietena sa Emilie Floge, care conducea unul dintre cele mai mari saloane de modă din Viena, el făcea fotografiile de modă. Astfel, despre artist criticii susțin că a fost primul fotograf de modă, fiind în același timp și un pictor de geniu.

BIBLIOGRAFIE

1. Berry, Sarak, *Screen Style. Fashion and feminity in 1930s Hollywood*, University of Minessota Press, USA, 2000
2. Buckley, Cheryl; Fawcett, Hilary, *Fashioning the feminine. Representation and women`s fashion from the fin de siecle to the present*, I.B.Tauris & Co Ltd, Londra, 2002
3. Boucher, François, *2000 Years of Fashion. The history of costume and personal adornment*, Harry Abrams Inc. Publishers, New York, 1987
4. Caragea, Cecilia, *Istoria vestimentaţiei europene*, Editura Almanahul Banatului, Timişoara, 1995
5. Constantin, Paul, *Arta 1900 în România*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972
Cipală, Alin, *Femeia în societatea românească a secolului al XIX-lea*, Editura Meridiane, București, 2003
5. Grau, Francois-Marie, *Istoria costumului*, Editura Meridiane, 2002
7. Grumbach, Didier, *Istorii ale modei*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2001
8. Hardy, William, *A guide to Art Nouveau Style*, Grange Books, Londra
9. Jeudy, Henri-Pierre, *Corpul ca obiect de artă*, Editura Eurosong & Book, 1998
10. Neret, Giles, *G. Klimt*, Koln,1996
11. Nanu, Adina, *Artă, stil, costum*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976
12. Nanu, Adina, *Arta pe om. Look-ul şi înţelesul semnelor vestimentare,* Editura Compania, Bucureşti, 2001

Carla **MARINĂU**, Jozsef **LASZLO**, Constantin **HUȚANU**, Ruxandra **PLEȘANU**, Dan Radu **MOGA**

Rucsacul, soluţii de optimizare a designului. Studii preliminare ale modificarilor de geometrie posturală pentru diferite configuraţii ale încărcării cu sarcină externă

Rezumat: Studiul de faţă îşi propune un studiu analitic, utilizând un singur subiect, al modificărilor de geometrie posturală pentru diferitele poziţionări ale sarcinilor exterioare. Au fost folosiţi markeri pe articulaţiile definitorii ale geometriei iar sarcinile au fost ataşate pe cadru extern. Imaginile capturate prin fotografierea laterală au stat la baza reconstituirii geometriei pentru fiecare tip de poziţionare a sarcinilor. Interpretarea rezultatelor arată apropierea de profilul neutru pentru sarcinile distribuite antero-posterior.

Majoritatea studiilor ce explorează din perspectivă biomecanică variaţiile posturale pentru subiectul încărcat cu sarcină externă, cu aplicabilitate sau derivate din ergonomia rucsacului, arată importanţa poziţiei punctului de aplicare al forţei de greutate a sarcinii: sarcină distribuită exclusiv posterior, pe diferite niveluri de înalţime faţă de articulaţia şoldului, sau sarcină distribuită posterior şi anterior (denumit în terminologia engleză de specialitate *Bodypack* [1]).

Devroey, Jonkers şi colaboratorii [2] sugerează în urma unui studiu efectuat pe 20 de studenţi voluntari, o creştere a flexiei toracice şi a contracţiei muşchilor drepţi abdominali în situaţiile în care greutatea este aplicată lombar, într-o măsură mai mare decât în poziţionarea toracică.

Într-un studiu similar, Jensen, Denney si colaboratorii [3] realizează o evaluare a posturii pentru un lot de studenţi utilizând diferite tipuri de rucsac. Concluziile conduc către o accentuare a flexiei toracice pentru întreg lotul, în grade variabile, în funcţie de

designul firmelor producătoare.

Cottalorda, Bourelle si colaboratorii [4] susţin, într-un studiu ce trece în revistă articolele dedicate, dependenţa modificărilor geometriei posturale de mărimea greutăţii încărcate. În acelaşi timp susţin soluţia designului ce distribuie anterior şi posterior încărcarea, ca fiind optimă, chiar dacă este mai puţin preferată de tineri şi adolescenţi, cel puţin pentru regimul urban de utilizare.

Knapik, Reynolds şi colaboratorii [5] susţin poziţionarea toracică, preferabilă celei lombare, cu excepţia deplasării la pas pe teren accidentat, când, soluţia lombară e de preferat.

Atât variantele joase (lombare) cât şi cele înalte (toracice), în combinaţie cu plasarea anterioară a sarcinilor compensatorii, au fost testate în prezentul studiu.

Ipoteza de lucru s-a bazat pe creşterea efectului de compensare a redresării posturale în situaţia in care o sarcină distribuită anterior se poziţionează la distanţă faţă de corp, exploatându-se astfel un braţ mai mare al forţei. Conform acestei ipoteze, creşterea distanţei faţă de corp a componentei anterioare a sarcinii externe a rucsacului creşte efectul de balansare a sarcinii posterioare, readucând postura în limitele de vecinătate ale celei neutre.

Datele culese din literatură, precum şi documentarea asupra produselor ce repartizează sarcina pe ambele părţi ale trunchiului, arată efectul benefic al acestui tip

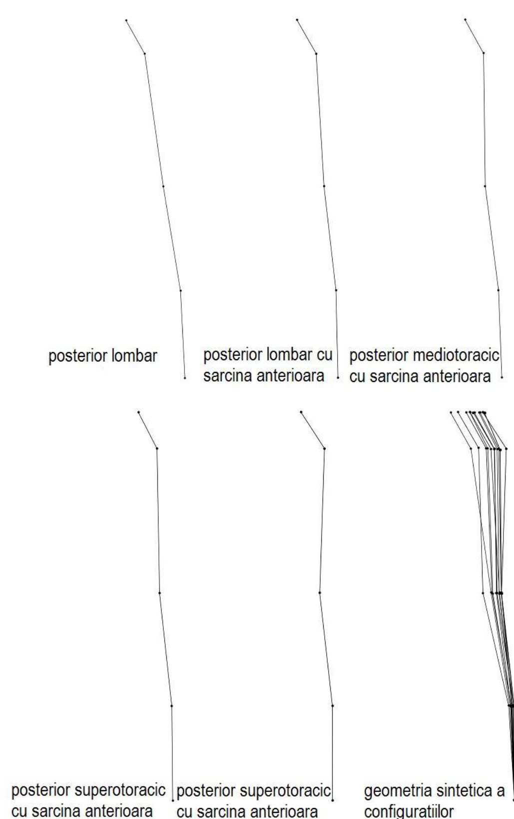


Fig. 7 Geometrii posturale identificate



Fig. 1 Echilibrul prototipului Aarn cu dispunerea posterioară şi anterioară a sarcinii; regasit la http://www.aarnpacks.com/, CC BY 3.0 RO

de design asupra redresării posturale. Unul dintre cei mai vizibili producători de produse cu încărcare anterioară este Aarn [6]. Modele propuse permit încărcarea posterioară şi anterioară, pe componente unitare sau separate. Imaginea prezentată pe site-ul companiei, reprodusă în Fig. 1, oferă privitorului argumentul intuitiv al echilibrului.

Ipoteza de lucru şi demersul analitic prezentat testează posibilitatea sporirii efectului benefic prin includerea in subsistemele rucsacului a elementelor de design care pot îndepărta volumele de incărcare anterioară faţă de trunchi, mărind anterior distanţa volumului faţă de centrul de greutate al subiectului, implicit cu creşterea braţului forţei.

Metodologia cercetării a constat în suprinderea fotografică din vedere laterală a posturii subiectului încărcat cu diferite configuraţii ale sarcinilor externe, urmată de determinarea geometriilor posturale rezultate, cu ajutorul markerilor externi pentru fiecare configuraţie.

Am folosit metoda analitică, bazată pe raspunsul postural al unui singur subiect, prin care am testat repetat, secvenţial şi progresiv diferitele configuraţii de încărcare. Utilizarea unui singur subiect a avut avantajul surprinderii pe aceelaşi morfotip în aceleaşi condiţii diurne de tonus muscular, a răspunsului pentru întregul set de configuraţii propus. În acest fel, cercetarea nu îşi propune să scoată în evidenţă răspunsul unui număr de subiecţi semnificativ statistic pentru o singură configuraţie, ci, se concentrează asupra surpinderii cauzalităţii dintre fiecare configuraţie a rucsacului şi fiecare tip de răspuns postural, pentru acelaşi subiect.

Subiectul folosit a fost ales astfel: adult tânăr (20 de ani), sănătos clinic şi anamnestic, integru osteo-articular, corespunzător antropotipului de 95 percentile. S-a recomandat testarea cu simulatorul în prima jumătate a zilei, după o perioada de somn de minimum 8 ore. Testarea a durat 5 ore, asigurându-se pauze între reprizele de fotografiere cu hidratare corespunzătoare.

Au fost folosite următoarele materiale şi echipamente:

Materiale: simulator al rucsacului, markeri adezivi albi, greutaţi din metal strunjit, benzi din bumbac pentru racord.

Echipamente electronice: aparat foto Canon DSLR, sisteme de iluminat ambiental şi blitz directe şi indirecte cu declanşare automată, adaptori, suport şi dispozitive de reglare a poziţiei pentru sistemele foto.

Locaţia a fost aleasă într-un studio foto profesional, aparţinând Departamentului de Arte Vizuale a Universităţii de Vest din Timişoara. Subiectul a pozat în faţa unei scafe cu caroiaj de 10x10 cm (Fig. 2)

Simulatorul a fost realizat artizanal. A fost obţinut din cadru de lemn dimensionat in funcţie de dimensiunile subiectului astfel încât suprafaţa utilă să acopere regiunea dintre spina iliacă postero-superioară şi vertebra a şaptea cervicală. Cadrul de lemn a fost prevăzut cu tije metalice dispuse în planul cadrului de lemn, pentru poziţionarea în diferite puncte a greutaţilor. Greutăţile au fost ataşate tijelor prin filetarea unui cuplu de şaibe, permiţând astfel poziţionarea la alegere a punctului de aplicare a forţei de greutate (Fig. 3). Simulatorul a fost prevăzut şi cu un sistem de dispunere anterioară a greutaţilor, prin două tije metalice suplimentare, ataşate mobil la baza cadrului de lemn, pentru care a fost prevăzută şi posibilitatea rotaţiei în plan sagital.

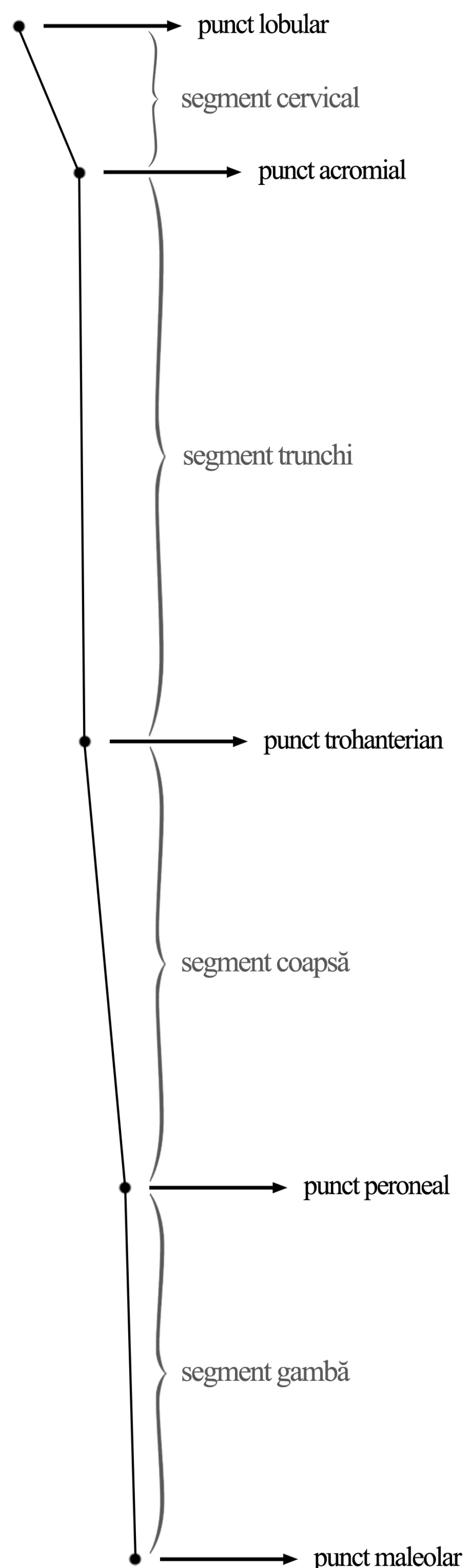


Fig. 2 Reperele osoase pentru amplasarea markerilor

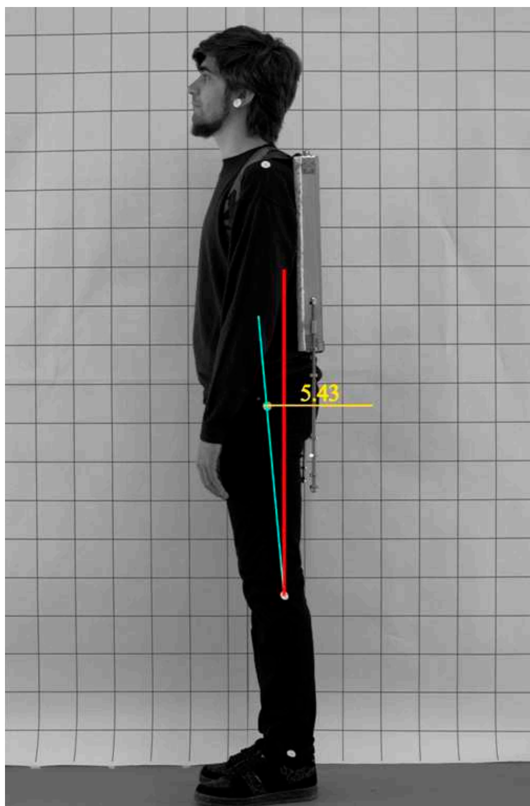


Fig. 6 Înclinarea coapsei

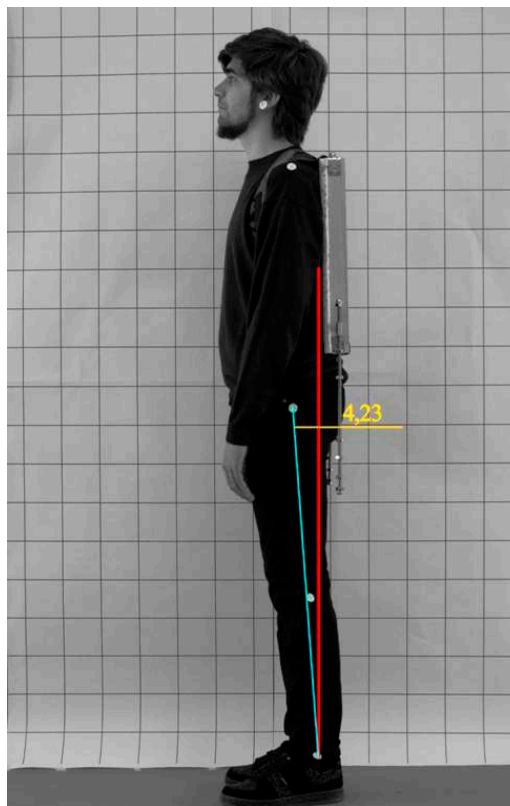


Fig. 5 Înclinarea mebrului inferior

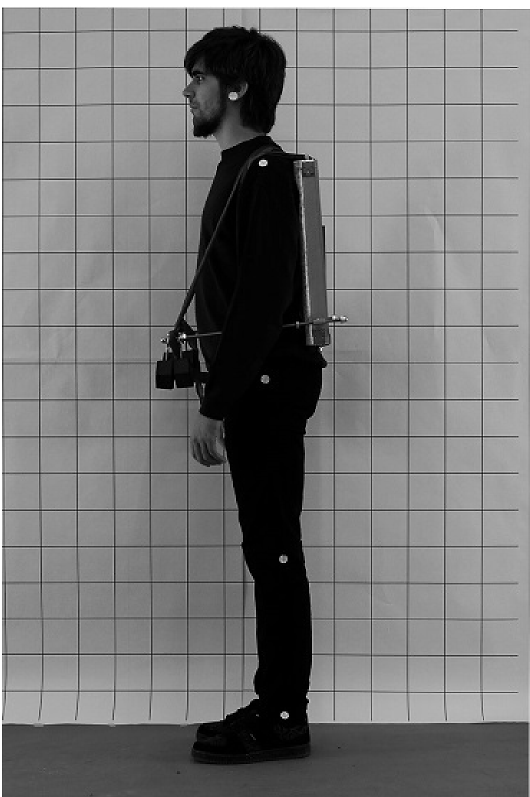




Fig. 4 Variante posturale pentru încărcarea anterioară şi superotoracică posterioară



Fig. 2 Pregătirea subiectului în studio



Fig. 3 Pregătirea şi măsurarea configuraţiei de ataşare a greutăţilor

Primele fotografii au fost realizate cu simulatorul liber de orice greutate. Aceste prime fotogrefii au fost alese ca fotografii de refrinţă. Apoi, au fost alese configuraţii ale dispunerii posterioare a greutăţilor corespunzătoare nivelului lombar, medio-toracic şi înalt toracic, cu disatnţa dintre poziţionări de 20 cm pentru greutăţi de 5 respectiv 10 kg. Fiecare din acestea a fost repetată de cinci ori. Aceste configuraţii au fost apoi combinate cu încărcările anterioare la o valoare de 5 kg, şi la o distanţa variabilă faţă de punctual trohanterian (Fig. 4).

Markerii au fost ataşaţi şi verificaţi pentru fiecare răspuns postural. Reperele de ataşare au fost: maleola externă a peroneului, epifiza superioară a peroneului, trohanterul mare al femurului, acromionul, şi lobul urechii (Fig. 2). Pentru fiecare răspuns postural au fost executate fotografii. În baza fotografiilor obţinute au fost măsurate unghiurile de înclinare pentru segmentele descrise de punctele de reper. Măsurarea unghiurilor a utilizat programe de grafică vectorială. Unghiurile determinate au fost calculate prin suplimentarea succesivă a devierii segmentelor faţă de verticala trecută prin punctual maleolar. Pentru toate răspunsurile posturale înregistrate, punctul maleolar a rămas neschimbat, poziţia subiectului fiind predeterminată la baza scafei (Fig. 5 şi Fig. 6).

Rezultatele obţinute au fost sintetizate în tabel. Pentru fiecare configuraţie a încărcării au rezultat seturi de valori ale unghiurilor înclinare ale segmentelor care au fost exprimate grafic, printr-o singură geometrie, ca medie aritmetică a setului de valori. Geometriile obţinute au fost reaşezate grupat, având acelaşi punct comun, punctul maleolar. Imaginea sintetică ce a rezultat arată toata variaţiile posturale plecând de la un singur punct (Fig. 7). In acest fel pot fi analizate cele mai ample devieri, cele mai reduse, precum şi valorile intermediare pe o singură imagine de sinteză grafică.

Concluziile ce pot fi desprinse din rezultatele obţinute sunt similare cu o

parte din cercetările autorilor mai sus menţionaţi, ceea ce confirmă validitatea metodei folosite. Devierile înregistrate ale geometriei posturale sunt cu atât mai mari cu cât sarcina externă posterioară e mai mare. Totodată se înregistrează devieri mai mici la aceeaşi sarcină externă posterioară, dacă poziţionarea punctului de aplicare al forţei este mai înaltă (medio- şi superotoracică).

Cu privire la efectul compensator al sarcinii anterioare, acesta este confirmat prin revenirea în apropierea valorilor de referinţă. Se constată, din imaginea sintetică a variaţilor geometriei posturale, poziţionarea treptată către referenţial pe măsură ce efectul generat de momentul sarcinii anterioare reduce din cel al sarcinii posterioare.

Soluţiile de design sugerate de prezentul studiu se îndreaptă către varianta cu încărcare antero-posterioară. Dacă soluţiile tehnice pot fi întrunite designul poate accepta cu succes şi o distanţare a volumului anterior faţă de trunchi, cu un efect de redresare mai bun pentru aceeaşi valoare a greutaţii de încărcare. Pentru volumul posterior se recomandă poziţionarea înaltă, cea ce presupune o bună contenţie a regiunii scapulo-humerale, a trapezului, cu soluţii adaptate pentru sistemul de prindere a materialelor în bretele.

Studii ulterioare sunt necesare pentru analiza mai amănunţită a raspunsului segmentului toracic şi cervical. Concluziile analitice ar trebui apoi studiate pe un lot semnificativ statistic pentru a evidenţia răspunsul din parte diferitelor antropotipuri.

Mulţumim pentru suportul acordat domnului conf. univ. dr. Stelian Acea, directorul programului de studiu Foto-Video Procesare Computerizată a Imaginii din cadrul Facultaţii de Arte şi Design, Universitatea de Vest din Timişoara.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

[1] Cottalorda J, Bourelle S, Gautheron V, Kohler R., *Backpack and spinal disease: myth or reality?* Rev Chir Orthop Reparatrice Appar Mot. 2004 May; 90(3):207-14.
[2] Devroey C, Jonkers I, de Becker A, Lenaerts G, Spaepen A, *Evaluation of the effect of backpack load and position during standing and walking using biomechanical, physiological and subjective measures.*. Ergonomics. 2007 May;50(5):728-42, regăsit la http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/17454090
[3] D. B. Jensen, P. Denney, J.V. Slack, M. Bohne, *Effects of different Backpacks on selected Gait parameters in College Students.*, Journal of Undergraduate Kinesiology Research, volume 9 nr. 2 2015, regăsit la www.western.edu/sites/default/files/page/docs/jensen.et_.al_.spring.2014.pdf
[4] Knapik JJ, Reynolds KL, Harman E., *Soldier load carriage: historical, physiological, biomechanical, and medical aspects*. Mil Med. 2004 Jan; 169(1):45-56
[5] http://www.aarnpacks.com/
[6] https://en.wikipedia.org/wiki/Backpack

Iosif **MIHAILO**

Obiectualul autarhic prin soluții plurifuncționale

Obiectualitatea, ca însuşire a ceea ce este obiectual, însumează devenirea obiectelor trecând prin mai multe secvențe, dintre care se evidențiază, în cazul civilizației românești, trei etape majore. În primă fază, poate fi vorba despre obiectualitatea arhaică rurală, urmată de cea a obiectualității meșteșugărești, iar ultima etapă, cea în care ne situăm astăzi, este cea a obiectualității industriale specifice designului.

Prin manifestare, etapele se disting una de cealaltă, dar constanta asemănare este tocmai raportul cu factorul uman, în prezența căruia se desfășoară. În mod firesc, etapele acestea sunt societăți și vremuri puțin asemănătoare prin specificul ocupațional, aspectele sociale și funcționalitățile specifice. Totuși, poate fi vorba despre o înlănțuire, o trecere de la una la alta, în direcția progresului. Fiecare etapă a obiectualității se clădește peste precedenta și o pregătește pe următoarea, având ca stimul de creștere tocmai schimbarea cerințelor obiectuale ale societății umane, reprezentând în aceeași măsură și posibilitățile efective de realizare. Distanțele dintre ultimele secvențe tind să se micșoreze, la fel și distanța de la intenție la fapt, de la concept la realizare efectivă, designul devenind astfel rezultanta și mijlocul existenței umane moderne.

Diferențele acestor etape sunt date, așadar, de specificitatea mediului social și de particularitățile existențiale. Poate cea mai importantă trasătură ce transcende cele trei etape amintite este aceea a relației nemijlocite cu actul creator și cu cel de utilizare. Există, în mod firesc, și deosebiri ireconciliabile între aceste trei secvențe analizate aici, una dintre ele

fiind autarhia obiectuală, ca fapt inexorabil asociat secvenței obiectualității rurale, cu continuitate și în cazul celei meșteșugărești, dar de neconceput în cazul designului industrial.

Dincolo de considerentele sociale și spirituale, obiectele arhaice rurale și cele meșteșugărești pot fi considerate ca fiind situate pe o anume axă a continuității prin perfecționare și adaptare a obiectualului funcțional.

Privitor la obiectualitatea de factură rurală arhaică, se distinge un mănunchi de factori determinanți acestei etape. În principal, poate fi vorba despre un anume context istoric, ce poate varia mult de un areal la altul, de la un moment la altul. Aproape ca o regulă, în privința civilizației românești, transpare preocuparea neîncetată pentru conservarea identitară, cu o permanantă grijă existențială. Această izolare, ca măsură de rezistență la factorii externi ostili, a făcut ca civilizația românească să recurgă la soluții obiectuale autarhice, parcimonoase.

Soluții plurifuncționale în obiectul arhaic almăjean

Creatorul popular simplu, dar și meșteșugarul provenind din rândurile acelorași țărani, sunt cei care au realizat obiectele, fiind totodată și cei ce le-au folosit Având această dublă calitate, cea de executant și cea de utilizator, au putut observa neajunsurile în folosire, corectându-se prin încercări empirice de îmbunătățire a creațiilor următoare.

Așadar, obiectele realizate prin reconfigurări succesive sunt răspunsul firesc de adaptare la nevoile ocupaționale, la constrângerile impuse de materialele de realizare și la limitările tehnologice. Din acestea reies obiecte care au o strânsă legătură cu manualitatea, ca relație nemijlocită de adaptare la utilizare, ingeniozitatea unor rezultate fiind uneori remarcabilă, mai ales prin atribuirea unor funcții multiple. Trăsăturile autarhice ale obiectualității din zonele montane ale Banatului sunt evidențiate de modul simplu prin care acești locuitori și-au desfășurat viața. Ocupațiilor lor primare vizau muncile câmpului și creșterea animalelor, iar cele secundare erau pomicultura, albinăritul, vănătoarea și pescuitul. Aproape fiecare familie a învățat să își asigure pe cont propriu toate cele necesare traiului, ceea ce produceau în regim propriu fiind ceea ce consumau și foloseau ulterior. Această manifestare a fost cea care a făcut ca fiecare țăran din acest areal să fie, pe lângă un bun agricultor, și un bun făuritor de obiecte necesare traiului familial. Locuința și toate elementele de mobilier erau construite de bărbații din două sau chiar trei generații ale familiei. Textilele, de la cultivarea plantelor și până la decorațiunile de pe produsul finit, intrau în atribuțiile femeilor din respectiva familie. Astfel, este posibil ca unul dintre factorii care au putut asigura continuitatea identitară a neamului să fie și obiectualitatea autarhică.

Se disting o serie de obiecte ce vădesc relația dintre formă și trăsăturile preexistente ale materialului. Astfel, creatorul simplu din mediul rural a înțeles că, uneori, natura poate oferi forme care pot fi cu ușurință integrate în profilul unor obiecte ce altfel ar fi trebuit a fi construite. Au preluat efectiv configurația naturală integrând-o in forma obiectelor, iar exemplele sunt edificatoare în acest sens. Sculptând anumite coarne de animal, au putut

crea diferite recipiente, cel mai frecvent fiind cel folosit pentru *cucea* de ascuțit lama coasei sau pentru a depozita praful de pușcă ori alte pulberi utile prin gospodărie.

Uneori, pentru a confecționa un scaun mic cu trei sau patru picioare, s-a recurs la preluarea formei unui trunchi de copac secționat ale cărui crengi au fost păstrate la o anumită lungime, ce astfel au putut constitui picioarele de sprijin ale scaunului. Cu efort minim, s-a obținut un obiect cu o utilitate precisă, dar cu o formă întrucâtva întâmplătoare. Mai departe, este evidentă preocuparea pentru perfecționarea obiectelor simple, ce astfel devin mai eficiente prin faptul că pot oferi răspuns mai multor necesități existențiale. Există soluții arhaice care presuspun perforarea șezutului unui scăunel jos în care s-a introdus axul unei vârtelnițe folosite temporar în procesul de scărmănare a lânii pentru țesături. Funcțiile scăunelului din lemn nu s-au limitat aici, chiar există mărturii ale informatorilor din zona Almăjului ce spun că în trecut s-a recurs la scobirea șezutului unui scăunel, suficient pentru ca acolo a putea fi turnată apă cât pentru un spălat superficial pe mâini.

Un alt exemplu este cel al unei piese de mobilier care a rezolvat parțial lipsa de spațiu din locuință. *Clupea* este un element de mobilier arhaic almăjean, foarte asemănătoare unei băncuțe cu spătar. Elementul de originalitate este dat de posibilitatea de a repoziționa spătarul, astfel încât să poată îndeplini două funcții, poziționată fiind pe lateralul patului. În primă fază, pe timp de zi, era o bancuță alăturată patului, cu spătarul lipit de marginea acestuia. Cea de-a doua posibilitate era cu spătarul rotit în partea opusă (printr-o articulație ce permitea o rotație la 180°), peste clupe fiind puse câteva perne și alte așternuturi specifice, în felul acesta mărindu-se înspre lateral suprafața de dormit a patului, în special aici fiind culcați copiii mai mici pentru a se afla în apropierea mamei. Această soluție apare în vremurile noastre prin unele proiecte de design ce propun ca pătuțul să aibă posibilitatea atașării de lateralul patului părinților. Iată, astfel, cum capacitatea de observație a oamenilor simpli și constanta adaptare în vederea perfecționării obiectelor folosite au condus la o soluție oportună atunci, care, ca principiu, poate fi validă și în alt context, cu anumite date comune. Obiectualitatea meșteșugărească presupune un nivel superior al execuției profesionalizate, prin realizările cu mijloace specifice ale meșterilor specializați în acest sens. Nu este vorba nicidecum în această analiză despre artizanat, ci exclusiv despre relația dintre executant și obiectul creat, dintre utilizator și obiectul folosit. Pentru a evidenția diferențele, se impune a fi luate în considerare doar obiectele din anumite arealuri. De pildă, între obiectele meșteșugărești din mediul rural și cele din mediul orășenesc există diferențe majore, ca fapt și ca problematică. Necesitatea unui răspuns obiectual adecvat pentru un anume context este condiția intrinsecă a obiectului, fie el arhaic, meșteșugăresc sau chiar industial.

NOTE

[1] Jean, Baudrillard, *Sistemul obiectelor*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1996, p. 32

[**2**] Obiectualitatea, ca perfecţionare şi adaptare a obiectului în timp, are ca reper important în evoluţia sa de la primitivism spre obiecte produse în serii mai mari, pe meşteşugarul care a preluat creaţia de acolo de unde a rămas după relaţia manuală. Christopher J. Jones spune astfel: „Primul iniţiator al schimbării lucrurilor create de om nu a fost «cel care face desenele», ci «cel care face obiectele», meşteşugarul plin de talent, specialistul în design, care porneşte de acolo de unde s-a oprit evoluţia naturală. Este totodată necesar şi apropriat să comparăm noile metode de design nu numai cu tradiţia recentă a designului pe bază de desen, dar de asemenea cu metodele mult mai vechi din evoluţia acestui meşteşug." (Christopher J. Jones, *Design, metode şi aplicaţii*, Editura Tehnică, Bucureşti, 1970, p. 20).

[3] Christopher J. Jones observă că uneltele folosite de ţărani au evoluat într-un mod firesc, intuitiv: „Este de asemenea surprinzător faptul că un meseriaş analfabet, numai cu ajutorul uneltelor sale simple, se dovedeşte a stăpâni un proces de evoluţie fără a avea niciun echivalent de tip «cod genetic» din care să deducă formele complexe pe care el le creează." (Christopher J. Jones, *Op. cit*., p. 20).

[4] Iosif Mihailo, *Designul de mobilier în relaţie cu orizontul arhaic*, în revista interculturală bilingvă *Orizzonti Culturali Italo-Romeni, Orizonturi Culturale Italo-Române*, nr. 5, mai 2013, anul III, ISSN 2240-9645, (http://www.orizonturiculturale.ro/ro_studii_Iosif-Mihailo-2.html)

BIBLIOGRAFIE

1. Baudrillard, Jean, Sistemul obiectelor, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1996.

2. Beltechi Eugen; Faiciuc, Ioan; Mocanu, Nicolae; Neiescu, Petru, Noul Atlas lingvistic român pe regiuni, Banat II, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1997.

3. Constantin, Paul, Industrial design, arta formelor utile, Editura Meridiane, Bucureşti 1973.

4. Jones, J. Christopher, Design, metode şi aplicaţii, Editura Tehnică, Bucureşti, 1970.

5. Mihailo, Iosif, Conceptul obiectului în designul industrial, Editura Artpress, Timişoara; Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2014.

6. Popescu Ioan Viorel, Arhitectura casei bănăţene: sec. XVIII-XX, Editura Eurostampa, Timişoara, 2009.

7. ***, Civilizaţie milenară românească în Muzeul Astra – Sibiu, Editura Astra Museum, Sibiu, 1996.

8. ***, Orizonturi Culturale Italo-Române (revista interculturală bilingvă Orizzonti Culturali Italo-Romeni), nr. 5, mai 2013, anul III, Iosif Mihailo, Designul de mobilier în relaţie cu orizontul arhaic.

Corina **NANI**

Simţ şi emoţie – experienţe spaţiale

„Există ceva primordial, ceva care a existat înaintea ta."[1] Iar acest lucru îl remarcăm atunci când ne aflăm în spaţiu şi intrăm "în contact cu sentimentele fundamentale ale omului şi că arhitectura nu ar fi fost niciodată parte din moştenirea umanităţii dacă nu ar fi fost adevărul încă de la început." [1]

Aruncând o scurtă privire asupra mărturiilor filosofilor din secolului al XVII-lea despre relaţia elementelor senzoriale cu simţurile umane, puse în act prin elaborarea teoriilor sofisticate, ne conduc la încercarea de a defini aceste concepte în artă, arhitectură şi design.

Această curiozitate care asediază gândirea filozofilor contemporani (Martin Heidegger [2] , Maurice Merleau-Ponty, Juhanni Pallasmaa [3], Peter Zumthor, Steven Holl), urmează un traseu de acelaşi tip, căutând înrudiri cu jocurile pur senzoriale care se perfecţionează şi se diversifică în operele marilor artişti. Toate formele artei - cum sunt sculptura, pictura, muzica, cinematografia şi arhitectura sunt moduri specifice ale gândirii. Ele reprezintă căi ale senzorilor şi ale gândirii umane caracteristice mediului artistic specific.

Luând ca exemplu meditaţia asupra senzaţiilor din „*Geniul arhitecturii*", vom observa diferenţe despre studiul sistematic al percepţiei senzoriale făcute de filozofii empirici. Intenţia lui Camus de Mezieres a fost să stabilească sensul artei nu numai prin experienţa senzorială a lumii exterioare ci şi prin emoţiile create de cel care observă creaţiile arhitecturale. Ideea crucială în teoria lui se referă la faptul că arta şi arhitectura pot transmite emoţii

specifice celui ce observă şi acţionează direct asupra simţurilor. Aşa cum mierea transmite în mod invariabil senzaţia de dulce, analogia dintre artă şi senzaţiile noastre presupune stimulii externi ce afectează simţurile. De altfel, forma, culoarea, lumina şi chiar texturile şi mirosurile, induc senzaţii specifice celui ce observă şi că simţurile răspund consecvent la forme specifice în moduri specifice. Se insistă asupra legăturii dintre arhitectură şi muzică, dintre culori şi sunete întrucât toate formele de armonie induc pasiuni şi afectează sufletul în mod similar. Deşi, era tributar filozofiei empirice, spre deosebire de Locke şi Condillac, este preocupat de stabilirea modului în care simţurile individuale răspund la stimuli externi mai puţin decât a stabili modul în care diferitele simţuri interacţionează unele cu altele. În acelaşi timp, era interesat de felul în care arta sub toate aspectele ei, afectează toate simţurile pentru a crea un tot unitar: forme, culori şi mirosuri. Toate acestea se întrepătrund pentru a oferi o experienţă spaţială care înglobează toate simţurile.

În documentata lucrare *„Studiul filozofic”*, Burke dedică câteva gânduri sublimului în artă. Succesiunea transmite ideea de progres dincolo de limite, iar părţile uniforme continuă acea neîntreruptă progresie, care constituie efectul nobil al formelor regulate şi circulare din arhitectură. Toate acestea se datorează unei infinităţi artificiale. Rotonda, de exemplu, este o manifestare clară a acestui efect deoarece nu are limită, după cum vom oberva în următorul citat:

„Întoarce-te în orice parte vrei, căci acelaşi obiect pare că tot continuă, iar imaginaţia nu are linişte. Dar părţile trebuie să fie uniforme, dispuse circular pentru a da acestei figuri forţa deplină; întrucât orice diferenţă fie în dispunerea lor, fie în figură sau chiar în culoarea părţilor prejudiciază mult ideea de infinitate, pe care fiecare schimbare trebuie s-o controleze şi s-o întrerupă, la fiecare schimbare începând o serie nouă.” [4]

Este interesant, cum această descriere a sublimului în arhitectură pare să anticipeze gândirea lui Camus de Mezieres. Prima structură circulară din Paris, este construită la scurtă vreme după publicarea tratatului lui Burke. Predominanţa figurilor geometrice regulate care creează efecte „sublime” în arhitectură au marcat ultimele decenii, mai ales prin opera arhitectului Boullee. Ca o completare a mărturiilor filozofilor anteriori, Boullee şi-a elaborat teoria corpurilor naturale care scoate în evidenţă noţiunea de sublim. Teoria sa, bazată pe fundamentele filozofiei senzoriale, presupune stabilirea proporţiei şi armoniei în arhitectură după principii naturale. Întrucât acestea se bazau pe analogia cu corpul uman, aveau putere directă asupra simţurilor. În opinia lui, arhitectura nu mai era controlată de convenţii sociale ci folosea efectul natural al maselor şi volumelor pentru a-şi crea imaginile. Deoarece *„emoţiile noastre se nasc mai degrabă din efectul întregului decât al detaliilor”*, arhitectul poate transmite caracterul adecvat al unei clădiri tocmai prin mase şi volume care au cea mai mare putere expresivă: *„Arta de a produce imagini în arhitectură derivă din efectul volumelor şi constituie poezia sa. Tocmai prin efectul pe care masele îl produc asupra simţurilor noastre putem distinge corpurile uşoare de cele masive. Şi tocmai printr-o implementare precisă,*

posibilă doar prin studiul corpurilor reuşeşte artistul să dea operelor sale caracterul lor propriu." [5]

De altfel, aceste combinaţii diferite de mase şi volume produc în mod evident efecte diferite. Pentru a crea seninătatea şi linişte la o clădire, scrie de Mezieres, arhitectul va combina mase similare pentru a evita proiecţii şi firide excesive. Dacă se doreşte o mai mare severitate pentru a exprima caracterul unui tip diferit de clădire, succesiunea maselor va fi mai puţin regulată şi tranzacţiile mai frecvente. Simplitatea se exprimă prin evitarea diviziunilor şi subdiviziunilor, care dau un efect de bogăţie şi abundenţă. Desigur, magnitudinea este un alt mod de a exprima sublimul, iar lungimea excesivă a clădirilor poate avea chiar un efect opus, deoarce *„perspectiva o va micşora în înălţime pe măsură ce câştigă în lungime; şi o va reduce în cele din urmă la un punct, transformând întreaga figură într-un fel de triunghi, cel mai sărac efect al oricărei figuri, iată ce va percepe ochiul."* [6]

Într-adevăr lumina a devenit cu timpul, un element crucial în evocarea unei game largi de emoţii şi în transmiterea sentimentului de oroare care în cele din urmă ar putea deveni sublim. Aceste observaţii le vom remarca atât în artă cât şi în arhitectură. Camus de Mezieres înţelegând această putere a luminii şi a umbrei, o integrează ca o unealtă crucială pentru arhitect. Astfel, piesa arhitecturală -teatrul Servandoni-, devine un precedent al teoriei sale arhitecturale. Dar -continuă Mezieres- contrastul dintre lumină şi umbră poate să transmită în mod expresiv diferite caractere ale unei clădiri, de la blândeţe, moliciune şi spaimă. De asemenea după toate aceste mărturii putem să remarcăm importanţa arhitectului asupra clădirilor care generează un câmp metaforic de simţuri. Burke cunoştea foarte bine forţa luminii în arhitectură. În opinia lui, întunericul produce mai multe idei sublime decât lumina, *„se ştie din experienţă că (întunericul) are un efect mai mare asupra pasiunilor decât lumina."* [7] De aceea, toate clădirile care sunt destinate *„să producă ideea de sublim, ar trebui* […] *să fie întunecoase şi sumbre* […]" [8]

Totuşi, Burke accentuează şi contrastul în creearea efectului de sublim. În timpul zilei, întunericul este important când intri într-o clădire întrucât *„nu poţi intra într-o lumină mai mare decât cea din aer liber"*, regula inversă se aplică noaptea, când, *„cu cât o încăpere este mai luminată, cu atât mai mare va fi pasiunea"*. Accentul care s-a pus asupra contrastului lumină - întuneric a avut un impact major asupra lui Camus de Mezieres şi a altor arhitecţi de la sfârşitul secolului XVIII. Şi tocmai acest efect al luminii şi întunericului a fost mai puternic perceput în Cenotaful în memoria lui Newton, creeat de arhitectul Boulle. Cenotaful, două monumente într-unul, încearcă să recreeze efectul unui cer înstelat în timpul zilei şi autotputernică lumină a soarelui, noapte. Pentru Boullee arhitectura era *„arta de a impresiona sufletul prin efectele luminii."*[9] De asemenea, suntem martorii unei viziuni artistice a arhitecţilor de astăzi, ce se apropie de filozofia senzorială şi de atenţia acordată de contrastul lumină - umbră, fiind vizibilă în următoarele lucrări. Ei folosesc acest joc, tocmai pentru a accentua ordinea interioară faţă de haosul exterior. Calitatea vitală a arhitecturii de-

pinde de captarea senzorială, prin intermediul pipăirii şi al vederii. Această calitate depinde de aglomerarea terestră de volume, de libertatea extraterestră a luminii. Lumina este prima care pune volumul în mişcare, pentru a-l sublima, apoi, printr-o mişcare supersenzorială de agitare dinamică şi ritmică. Lumina este prima care delimitează precizia matematică şi exprimă tendinţa conştientă a spaţiului spre libertate, lucru ce reprezintă independenţa şi, în acelaşi timp, legitatea creaţiei arhitecturale.

Cu ocazia unei conferinţe, intitulată *„Spaţiu şi inspiraţie"*, arhitectul contemporan, Louis Kahn [10] foloseşte cuvinte „[…] *precum Lumina, Umbra, Întunericul" „dorinţa de a fi"* (Kunstwille) pentru a descrie sentimentele sale interioare […]". Toate aceste sentimente l-au determinat să creeze prin forme şi spaţii o arhitectură pură, dedicată Luminii şi Întunericului situat *„între realul iluminat şi idealul silenţios, un loc pe care l-a numit „pragul unde Tăcerea se întâlneşte cu Lumina, Tăcerea cu dorinţa sa de a fi, iar Lumina, creatoare a tuturor prezenţelor""* [11]

Curtea interioară al acestui institut, subliniază monumentalitatea proiectului, devenind o nouă faţadă a ansamblului. Aspectul mineral al acesteia este marcat prin firul de apă ce izvorăşte din fântână şi în acelaşi timp creează o legătură dintre natură şi arhitectură. Clădirile sale realizate în forme geometrice pure, se impun prin masivitate şi perfecţiune. Iar prin temele propuse precum spaţiu, creaţie, antiteză lumină-întuneric, propune un spaţiu modern, propriu cunoaşterii, în care forma transcedentală devine o simplă metaforă.

Alţi arhitecţi care abordează tema duală a existenţei lumină - întuneric sunt Tadao Ando [12], Peter Zumthor [13], Steven Holl [14]. În operele lor, lumina este protagonista scenei ce se desfăşoară sub privirile noastre. În acelaşi timp, devine unul din cele mai interesante elemente folosite de arhitecţi. În majoritatea operelor lor lumina vine de sus prin golurile pe care acesta le creează în mod intenţionat pentru a surprinde bogăţia spaţiului şi prin ferestrele largi de dimensiunea unui întreg perete care dau senzaţia de libertate într-un spaţiu închis. De altfel, nu putem vorbi despre o măreţie a operelor deoarece aspectul exterior este deseori lipsit de importanţă şi nu trezeşte sentimentul că înăuntru s-ar regăsi ceva spectaculos. Aici intervin arhitecţii prin juxtapunerea dramatică a întunericului şi luminii care creează în acelaşi timp spiritualitate şi un sentiment de teamă. Toate acestea ne aduc aminte de viziunea lui Burke asupra contrastului lumină-întuneric. De altfel, puterea luminii de a stârni emoţii l-a incitat pe Boullee să dezvolte ceea ce a numit arhitectura umbrelor, exploatând tema morţii pentru a evoca groaza şi sublimul. În teoria lui Burke, opusul sublimului este frumosul. Dacă sublimul inspiră groază şi admiraţie, susţine Burke, frumosul se găseşte în calităţile corpurilor ce inspiră dragoste sau pasiune. Totuşi, senzaţia este comparabilă cu sublimul întrucât şi el se bazează în primul rând pe simţuri şi induce în suflet pasiuni. El argumentează această încercare de a stabili o analogie proporţională între corpul uman şi elemente arhitectonice, care este destinată să valideze operele de arhitectură:

„Aceste analogii au fost create pentru a da credit lucrărilor de artă, arătând

asemănarea dintre ele şi cele mai nobile creaţii ale naturii, nu că acesta din urmă ar fi furnizat idei pentru crearea celor dintâi […] Adepţii proporţiei şi-au transferat ideile artificiale la natură, dar n-au împrumutat de la ea proporţiile pe care le folosesc în lucrările de artă." [15]

Forma artei în arhitectură mediază şi evocă sentimente şi senzaţii. Arhitectura din zilele noastre a normalizat emoţiile şi a eliminat complet emoţiile extreme cum sunt necazul şi fericirea, melancolia şi extazul. Locurile şi străzile concepute de literatură, pictură şi cinema sunt atât de saturate de emoţie şi aşa de reale ca şi casele şi oraşele construite din piatră, conform afirmaţiilor lui Juhani Pallasmaa. Din nou trebuie accentuat faptul că, netezimea construcţiilor de astăzi e strâns legată de simţul materialităţii. Materialele naturale - piatră, cărămidă, lemn - permit vederii noastre să penetrăm suprafeţele lor şi în acelaşi timp, ne permite să ne convingem de faptul că sunt adevărate.

Diverşi arhitecţi se pot distinge pe baza modalităţii simţurilor pe care vor astfel să le accentueze. Pe lângă arhitectura dominantă a ochiului există o arhitectură haptică a muşchiului şi a feţei. Există şi arhitectura care recunoaşte tărâmul auzului, al mirosului şi al gustului. Arhitecţii ca Le Corbusier şi Richard Meyer de exemplu, favorizează în mod clar vederea ca o întâlnire frontală (chiar dacă în lucrările sale de mai târziu Le Cobusier încorporează puternice experienţe tactile în prezenţa plină de forţa a materiei şi greutăţii). Iar în arhitectura lui Mies van der Rohe predomină o percepţie de perspectivă, frontală, dar sensul unic al ordinii, greutăţii şi măiestria îmbogăţeşte decisiv paradigma vizuală. Pe de altă parte, o lucrare de arhitectură e măreaţă datorită intenţiilor opoziţionale şi contradictorii precum şi aluziile pe care acesta reuşeşte să le fuzioneze. Desigur o tensiune între intenţiile conştiente şi acţiunile inconştiente e necesară într-o lucrare pentru a deschide participarea emoţională (simţurilor) privitorului. Pe de altă parte, arhitectura expresionistă, începând cu Erich Mendelsohn [16] şi Hans Scharoun [17], favorizează musculatura şi plasticitatea haptică ca o consecinţă a anihilării dominantei oculare în perspectivă. Arhitecturile lui Frank Lloyd Wright şi Alvar Aalto se bazează pe recunoaşterea deplină a stării întruchipate a omului şi pe multitudinea de reacţii instinctuale ascunse în inconştientul uman. Wright a reuşit să obţină un echilibru senzorial prin *„Casa de la cascadă"*. Datorită amplasării în apropierea pădurii şi cascadei, mirosul naturii, sunetul râului, alături de culorile şi texturile materialelor, oferă o experienţă multisenzorială a spaţiului: *„lespezi grele şi pereţi traforaţi sau rugoşi, masivi, în straturi subţiri"* [18]

Alvar Aalto era foarte preocupat de toate simţurile în lucrările sale de arhitectură. Comentariul său despre intenţiile senzoriale în designul de mobilier redă foarte clar această preocupare: *„mobila care formează o parte din locuirea zilnică a unei persoane nu va trebui să strălucească foarte mult la reflexia luminii: La fel ea nu trebuie să fie dezavantajoasă în raport cu sunetul, absorbţia sunetului etc. O piesă care intră va trebui construită din materiale care sunt conducători excesiv de buni de în contactul cel mai intim cu omul, ca de exemplu aşa cum o face scaunul, nu căldură."* [19]

Aalto era mai interesat de obiectul şi corpul utilizatorului decât de estetica vizuală. Arhitectura lui, expune o prezenţă musculară şi haptică. Ea încorporează dislocări, neregularităţi şi poliritm pentru a stârni trăiri corporale. Textura şi detaliile suprafeţelor făcute de el, cu îndemânarea mâinii invită la simţul atingerii şi creează o atmosferă de intimitate şi căldură. În locul idealismului cartesian lipsit de întruchipare arhitecturii ochiului, arhitectura lui Aalto se bazează pe realismul senzorial. Clădirile sale nu se spijină pe un singur concept dominant sau de acţiune; mai degrabă ele sunt aglomerări senzoriale.

În arhitectura zilelor noastre multitudinea de experienţe senzoriale este prezentată pe larg în lucrările lui Peter Zumthor. El a creat o vastă simfonie în piatră, o lume în care toate cele cinci simţuri sunt solicitate (pielea în contact cu piatra cu diferite texturi, cu apa la diferite temperaturi, cu lumina, cu efecte acustice). Liniile drepte şi paralele, reflexiile apei pe pereţi şi jocul luminii, creează un efect de scenă. Pentru a reda acest efect teatral, însuşi arhitectul „[…] *utilizează piatra în mod masiv şi face legătura organică între clădire şi mediul înconjurător, această aparenţă pe toate suprafeţele interior-exterior, pereţi, pardoseli, bazine, în straturi, definind o structură monolitică sedimentară parcă crescută organic în sit, dar modelată de o geometrie riguroasă.*" [20]

Referindu-ne la aceasta, putem să spunem că toate aceste forme de expresie pe care le-am discutat până acum, pornesc de la existenţa comunicării ce se realizează prin experienţele multisenzoriale. De altfel, senzaţiile se obţin prin armonia perfectă a formelor, volumelor şi materialelor obiectului. Pe baza celor enunţate, se poate afirma că totul pleacă de la mărturiile filozofice cu semnificaţii profunde şi nuanţate în acest context, unde *„adevărata relaţie dintre arhitectură şi filozofie o constituie faptul că sunt, şi una şi cealaltă, lumi integrale, coerente şi totale - şi tocmai de aceea inevitabil întrepătrunse.*" [21]

Limita dintre fiinţă şi univers e identificată de simţurile noastre. Contactul nostru cu lumea se face prin piele cu ajutorul părţilor specializate ale membranei învelitare. Toate simţurile inclusiv vederea sunt extensii al simţului tactil şi toate experienţele senzoriale sunt moduri ale atingerii. Atingerea e modul senzorial care integrează experienţele lumii. Chiar percepţiile vizuale sunt fuzionate şi integrate în hapticul continuu al fiinţei. Experienţa cea mai existenţială a auditoriului creată de arhitectură e liniştea. Arhitectura prezintă drama construcţiei redus la tăcere în materie, spaţiu şi lumină. În final arhitectura este arta unei linişti pietrificate, devine un muzeu al aşteptării, al liniştii răbdătoare, dar mai ales, reuşeşte să fuzioneze imensitatea cadrului cu intimitatea atingerii într-o singură experienţă. Arta, designul şi arhitectura mediază o experienţă a proceselor cu ajutorul cărora s-a realizat obiectul şi construcţia. Promovează nişte piese magice de complexitate şi subtilitate, materialitate şi lumină, gradaţie şi levitaţie. Într-un fel ele invită privitorul sau utilizatorul la o experienţă tactilă. Astfel simţul atingerii mediază mesaje ale invitaţiei sau repulsiei, ale apropierii sau distanţării, ale plăcerii sau respingerii.

NOTE

[1] Ioan Andreescu & Vlad Gaivoronschi, "I*dentitate şi alteritate în spaţiul urban*", Ed. Fundaţia Arhitext design, Bucureşti, 2009, p. 121

[1] Ioan Andreescu & Vlad Gaivoronschi, op.cit., p. 121

[2] Martin Heidegger, unul din cei mai importanţi filozofi germani din secolul al XX-lea. Opera sa a exercitat o influenţă hotărâtoare asupra gândirii unei serii de filozofi ca, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre şi Jacques Derrida.

[3] Juhani Pallasmaa este un teoretician şi arhitect finlandez.

[4] Louise Pelletier, *Architecture in words theatre, language and the sensuous space of architecture,* Ed. Routledge, London & New York, 2006, p.140

[5] Louise Pelletier, *op.cit., p. 141*

[6] *Ibidem*, p. 136

[7] *Ibidem*, p. 143

[8] *Ibidem*, p. 143

[9] *Ibidem*, p. 144

[10] Louis Isadore Kahn, arhitect celebru, a fost mereu preocupat de vibraţia luminii şi de animarea pe care i-o conferă spaţiului.

[11] Ioan Andreescu & Vlad Gaivoronschi, "I*dentitate şi alteritate în spaţiul urban*", Ed. Fundaţia Arhitext design, Bucureşti, 2009, p. 120

[12] Tadao Ando, este un arhitect japonez autodidact, laureat al Premiului Pritzker, un continuator al ideilor lui Alvar Aalto. Proiectând mai mult în Japonia, insistă asupra combinării valorilor naţionale ale ţării cu arhitectura clădirilor moderne şi asupra faptului că arhitectul trebuie să se adapteze la peisajul înconjurător, şi nu să îl modifice. Printre cele mai notabile lucrări ale sale se află Templul Apei din Awaji şi Biserica Luminii din Osaka.

[13] Peter Zumthor, arhitect elveţian contemporan, a fost laureat al premiului Pritzker Architecture Prize.

[14] Steven Holl, arhitect american contemporan.

[15] Louise Pelletier "*Architecture in words theatre, language and the sensuous space of architecture*", Ed. Routledge, London & New York, 2006, p.144

[16] Erich Mendelsohn, (1887 - 1953), architect german renumit pentru arhitectura expresionistă în anii 1920

[17] Hans Scharoun, (1893- 1972), architect german, exponent important al arhitecturii organice

[18] Ioan Andreescu & Vlad Gaivoronschi, "*Identitate şi alteritate în spaţiul urban*", Ed. Fundaţia Arhitext design, Bucureşti, 2009, p. 220

[19] Juhani Pallasmaa "*The thinking hand, Existential and embodied wisdom in architecture*", Ed. John Willey&Sons, 2009 p. 18

[20] Ioan Andreescu & Vlad Gaivoronschi, "*Identitate şi alteritate în spaţiul urban*", Ed. Fundaţia Arhitext design, Bucureşti, 2009, p. 221

[21] Dana Vais, "*Arhi-texte, În căutarea unei noi modernităţi*", Ed. Fundaţia Arhitext design, Bucureşti, 2008, p. 138

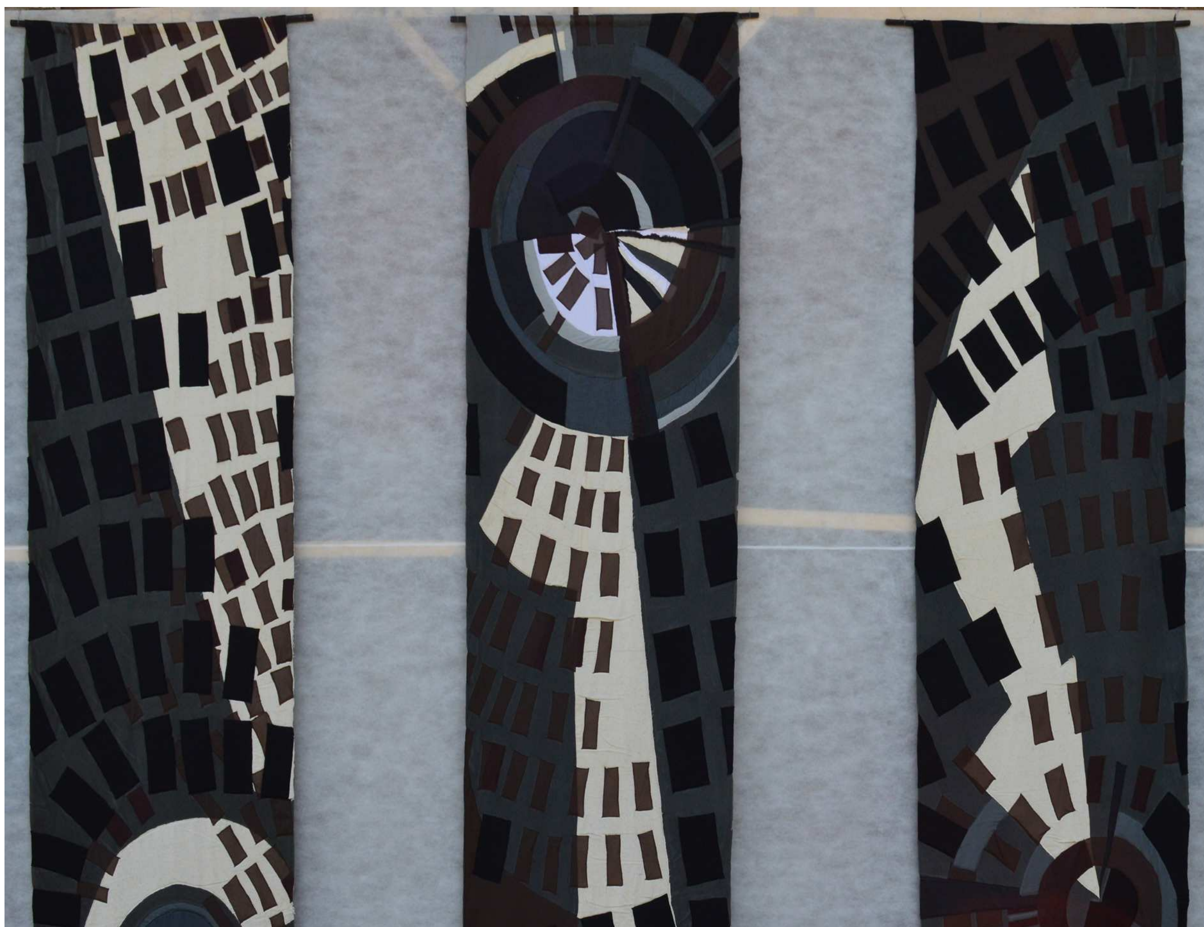
Alina **PAINA**

„My house. Experiment textil”, un proiect de succes în Arad

Fundația Umanitară Art Mondo Arad, este o fundație al cărei principală zonă de interes este arta plastică, dar și domenii corelate precum și restaurare, educație prin artă, etc. A fost înființată în anul 1999 de către sculptorul Dumitru Paina, realizând de-a lungul anilor diverse proiecte care vizau zone precum, sculptură, restaurare sculptură sau crearea de spații de joacă pentru copiii și parcuri tematice.

În 2014 fundația este preluată de către criticul de artă, drd. Alina Paina, care organizează prin ea diferite activități și evenimente. Principalul proiect rămâne însă „My House. Experiment textil ”, proiect în cadrul căruia, în anul 2014, se organizează șase expoziții de artă textilă.

Deoarece publicul în galeriile de artă se împuținează pe zi ce trece și încet, încet dispar consumatorii acestui gen, coordonatorul evenimentului încearcă scoaterea din tipare a vechiului mod de expunere al operelor de artă și apropierea prin acest fel de publicul larg. Este vorba de un șir de expozitii de durată scurtă, de o zi, pe fațada unei case din oraș, în fața unei stații de tramvai foarte populate, deoarece deservește două licee, o școală generală, trei grădinițe, două biserici, etc, deci o stație intens utilizată, unde timpii „morți”, de asteptare ai oamenilor se adună la ore pe parcursul unei zile intregi. Astfel se dorește fructificarea acestui timp mort de așteptare, oferindu-le un alt fel de imagine a fațadelor. Expunerea operelor de artă pe fațadele clădirilor din oraș în puncte cheie, nu numai că le face accesibile publicului dar putem spune că le face inevitabile.



Ideea de a scoate arta în stradă și de a ”forța” publicul să și-o asume nu este nouă, dar este nouă pentru Arad și mai ales pentru locațiile din afara zonei centrale a orașului.

Modalitatea prezentării unor lucrări de artă pe fațada clădirii care adăpostește și sediul fundației, și care este în imediata vecinătate a unei stații de tramvai, a impus vizual aceste lucrări de artă unui public de câteva mii de persoane, dintre care, marea lor majoritate staționate în refugiu, în așteptarea tramvaiului, ”pierzând” un timp care de data aceasta nu a fost tocmai pierdut.

Lucrările de artă expuse au trezit curiozitatea publicului și au generat diverse reacții, surprinse de coordonatorul proiectului cu camera foto. Pe toată durata expunerii lucrărilor de artă în stradă, reacțiile „vizitatorilor", au fost înregistrate, într-un fel de jurnal fotografic al expozițiilor ceea ce ne dăposibilitatea ulterior de a quantifica impactul avut de opere, numărul de persoane care au beneficiat de această expunere stradală, precum și de a urmări reacțiile privitorilor și cum se transformă ele de la o săptămână la alta, interesul crescut de la o săptămână la alta, dezbaterile în plină stradă, etc.

Iată cele șase evenimente :

05.06.2014 Rodica Banciu Regep – *„Lumini zodiacale"*

Colajul textil de dimensiuni mari, triptic de 3x3 m, realizat după un desen

identic ca mărime, impresionează prin clar-obscurul prezentat, contrastele de alb-negru fiind însoțite de griuri colorate. Autoarea ne prezintă forme circulare, spiralate, dar și pătratul folosit ca modul repetitiv. „Contrastele predomină în atât în rezolvarea tonală cât și în jocul elementelor, de la forme ordonate până la liniile în aparență disparate în spațiu, de la pătratul perfect la linia elicoidală și modulată ce pare a desemna o scriere indescifrabilă." Lucrarea prietală, care are o funcție pur artistică, prezintă ca centre de interes ale celor 3 compoziții forma rotundă, iar legătura dintre elemente se realizează prin irizările de alb completate de griurile brun. Un oarecare efect de tranparență și de circulație a luminii este redat prin utilizarea materialelor transparente suprapuse peste cele opace, dând impresia de întrepătrundere a luminii și a culorii.



12.06.2014 Diana Lucaci Bota - *„Între tradițional și modern"*

Lucrările : „Conjuncţie primordială I" - dim. 100 x 120 cm, imprimeu, tehnica baticului; „La izvoarele vieţii" - dim. 100 x 120 cm, imprimeu, tehnica baticului; „Semn pentru străbunii mei" - dim. 100 x 200 cm, tehnică mixtă; „Ţesătură în proiecţie imaginară" – dim. 100 x 200 cm, tehnică digitală; „Păretar în tehnică digitală" - dim. 300 x 100 cm, tehnică digitală; sunt toate realizate în anul 2010 în cadrul cercetării doctorale a artistei pe care a susținut-o public în același an, urmând a fi publicată.

19.06.2014 Andrada Marcu, *„Neconvențional"*

Prezentate sub titlul de "Neconvenţional" lucrările Andradei Marcu au ca sursă de inspiraţie perioada barocului, curent artistic care este mesagerul creaţiilor care "te scot din obişnuit" după cum ne mărturiseşte autoarea la vernisajul expoziției: „Pornind, mai exact de la ţinutele vestimentare ale vremii respective, am creat un spaţiu în care am accentuat volumele, efectele dinamice, asimetria, exuberanţa curbelor şi contracurbelor, toate acestea ducând cu gândul spre teatralitate. Aceste obiecte de vestimentaţie au la bază studiu, schiţe şi ulterior realizarea propriu -zisă, fiind expuse sub formă de instalaţie." Deşi obiectele au fost gândite și prezentate inițial ca obiecte de vestimentație, în cadrul unei parade de modă, în prezentarea de față autoarea alege să prezinte corsetele și rochiile cu crinolină





sub forma unei instalații dându-le o cu totul altă semnificație, aceea a unei forme organice asemănătoare unei scoici, cochilii, care ne duce cu gandul din nou la formele barocului, însă de data aceasta se evidențiază detaliile, atât în material, formă cât și în culoare.

13.11.2014 Blazena Miroslava Karkus, *„Scrierea ca artă“*

Artista alege această temă deoarece scrierea reprezintă una din cele mai vechi, dar totodată și cele mai actuale și mai des utilizate modalități de comunicare între oameni, iar oamenii sunt ceea ce sunt, într-o mare măsură, datorită comunicării pe care o trăiesc ca viața însăși. Cuvintele și scrierea stau la baza tuturor compozițiilor ei prezentate în acest proiect, însă sunt ascunse în întrețeserea formelor și a culorilor, și implică participarea privitorului în încercarea de a le descifra. După cum însăși artista mărturisește, compozițiile sunt reprezentări ale universului ideatic ce sălășluiește în om, dar și ale sufletului, pentru că mesajele care se regăsesc în fiecare compoziție redau un sentiment, o stare.”



21.11.2014, Kremer Anamaria Rut, *„Umbre înaripate”*

Instalația „Umbre înaripate” înglobează elementele arhetipale, armonizându-le, în vederea asocierii cu nevoile născute în ființa individului mai presus privite de nevoile societății, impuse în vederea unui dicteu uniformator, lipsit de libertatea exprimării sufletești, în care se întrezăresc viziuni optimiste, în dorința înlăturării scepticismului, care naște bariere stagnând dezvoltarea și libertatea exprimării personale. Contraste, opoziții, amestecuri complementare, lumină, umbră, sentimente, valori, reflexe, treceri – toată aceasta gamă de exprimare se regăsește în complexitatea sufletului omenesc avid de cunoaștere, și vizează stabilirea echilibrului său interior racordat la lumea celestă în care s-a născut.

„Pornind de la suprafețe luminate cu treceri nuanțate înspre umbre și penumbre, m-am simtit atrasă de impulsul lor senzual, silindu-mă a nu rămâne în această fază, ci având o dorință de întoarcere la înlănțuirea organică a formelor, căutând „osatura” sub reliefurile luminoase și conturul prin materialitatea izofomului și a efectelor sale translucide, în vederea penetrării luminii și a fasciculelor sale, care au în vedere relevarea adevăratei vieți, dorind să fie o expresie revitalizantă, de eliberare.” - Kremer Anamaria Rut

27.11.2014, Rodica Banciu Regep, *„Geneza Imaginii”*



Tripticul„Geneza Imaginii” , compus din 3 module cu dimensiunea de 180/180 cm fiecare, are ca punct de pornire pentru realizarea compozițiilor 3 coduri matematice : A={11,8,4,3,5,2}; B={3,6,7,2,5}; C={4,8,2,5,6,7}

și mulțimile: D= {1,7,1,2,4,3}; E={4,4,7,4,3,2}; F= {3,2,7,5,1,6}.

Iată ce ne mărturisește artista : „Ținând cont de operațiile cu mulțimi putem avea mai multe variante de evenimente grafice, dintre ele am ales trei ca să le transpun în



material textil prin tehnica colajului. Este vorba de asociativitatea intersecției, dar am obținut și alte variante grafice din cele trei multimi D, E, F, cu ajutorul operațiunilor de: intersecție, reuniune și diferență."

NOTE:

[1] Rodica Banciu, *„Expresivitatea materialelor și tehnicilor în redarea ideatică a tapiseriei contemporane, izvorâtă din cercetarea formei generată de semantica matematică"*, teză de doctorat, coord. Științific Prof. Univ. Dr. Rodica Vârtaciu, Timișoara, 2004, p.155

[2] Karkus Blazena Miroslava, *„Scrierea ca artă"*, lucrare de licență, coord. științific Prof. Univ. Dr. Rodica Banciu Regep, Timișoara, 2007, p.35

[3] Rut Kremer Ana Maria, *„Umbre înaripate"*, lucrare de dizertație, coord. științific Prof. Univ. Dr. Rodica Banciu Regep, Timișoara, 2010, p.26

[4] Preocupările aristei pentru generarea imaginilor prin coduri și operațiuni matematice sunt expuse în Banciu Regep Rodica, *„Geneza matematică a imaginii"*, Editura Marineasa,Timisoara, 2004.

BIBLIOGRAFIE

1. Banciu Regep, Rodica, *„Geneza matematică a imaginii"*, Editura Marineasa,Timisoara, 2004.
2. Banciu Regep, Rodica, *„Expresivitatea materialelor și tehnicilor în redarea ideatică a tapiseriei contemporane, izvorâtă din cercetarea formei generată de semantica matematică"*, teză de doctorat, coord. Științific Prof.Univ.Dr. Rodica Vârtaciu, Timișoara, 2004
3. Karkus, Blazena Miroslava, *„Scrierea ca artă"*, lucrare de licență, coord. științific Prof. Univ. Dr. Rodica Banciu Regep, Timișoara, 2007
4. Rut Kremer, Ana Maria , masterand, *„Umbre înaripate"*, lucrare de dizertație, coord. științific Prof. Univ. Dr. Rodica Banciu Regep, Timișoara, 2010

Filip **PETCU**

Conservarea şi restaurarea unei icoane pe suport de pânză cu tema *"Răstignirea Domnului şi însemnele Patimilor Mântuitorului Iisus Hristos"*

Lucrarea de faţă ilustrează în mod didactic metodologia de elaborare a unui succint raport de lucru propriu specificului atelierului de conservare-restaurare. Structura articolului ilustrează schema de diagnosticare a stării de conservare şi parcursul tratamentului de conservare-restaurare a unei icoane inedite, pictate în tehnica tempera grasă pe suport de pânză, a cărei compoziţie se înscrie tematic în Patimilor Mântuitorulu Iisus Hristos.

Procesul de restaurare s-a desfăşurat în cadrul atelierul de Conservare-Restaurare al Facultăţii de Arte şi Design a Universităţii de Vest din Timişoara, derulându-se la nivelul mai multor etape, între anii 2014-2015, conform demersului enunţat în cele ce urmează :

Date de identificare:

Natura obiectului: Tablou (pictură pe pânză)

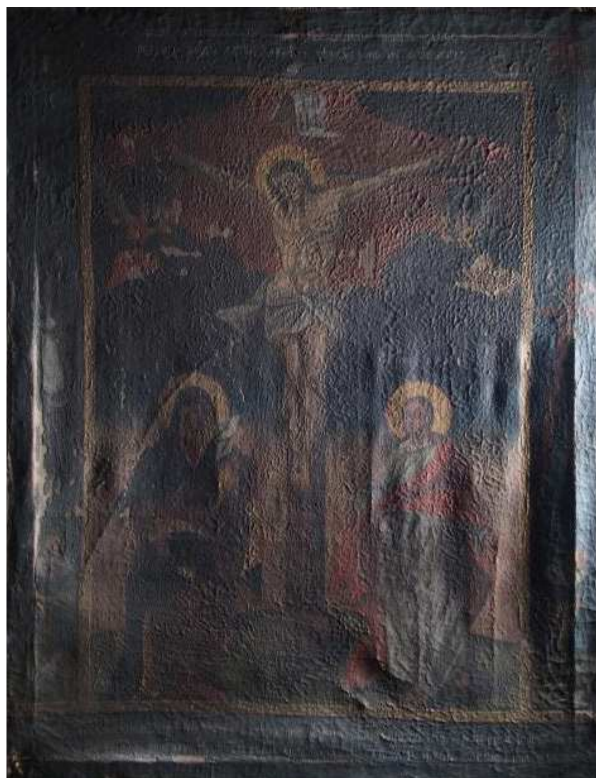
Titlu, temă: icoană, subiect religios creştin, tema Patimilor Domnului Iisus Hristos, scena centrală *Răstignirea Domnului înconjurată de simbolurile Patimilor*.

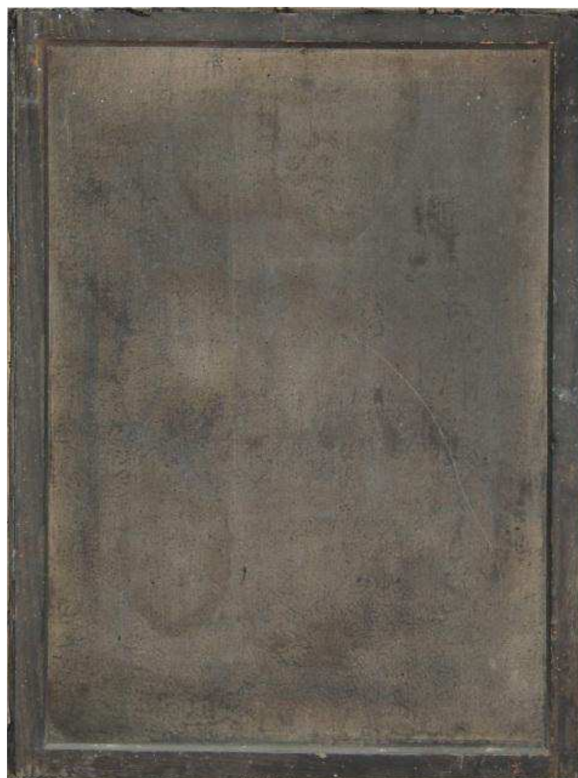
Autor: Anonim

Datare: după 1766 (?) Cf. datei corespunzătoare rezidirii bisericii după ce aceasta a ars în 1760

Stil: factură postbizantină cu influenţe stilistice baroce, a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, Banat

Inscripţie: pe avers, în slavonă bisericească, alfabet chirilic; culoarea - alb pe fond albastru; poziţionată pe cadrul ce înscrie tema centrală a Răstignirii Domnului, ocupând





Такѡ бо возлюби Бгъ ... єдинс
роднаго далъ єсть, да всякъ вѣрующий вонь, не погибнетъ:

Соборъ неправедный, тебе на крстъ вознесе агнца, вземлющаго мира прегрѣшения, и копиемъ твоя
ребра прободоша долготерпеливе. и руки пригвоздиша твоя и ноги. Бесловесна злаго.

registrul superior şi inferior al cadrulului de circumscriere, desfăşurându-se orizontal pe direcţia laturilor mici ale pânzei

Traducere în limba română: “Aşa a iubit Dumnezeu (Lumea) încât şi pe Fiul Său Unul Născut L-a dat, ca fiecare care crede ăn El, să nu piară” / “Adunarea necredincioşilor pe Cruce Mielule pe Tine Te-a pironit, păcatele lumii să le ridici, cu suliţa coastele tale au străpuns (mutilat) Mântuitorule, şi mâinile şi picioarele Tale Le-au pironit”.

Material şi tehnică: tempera grasă pe bază de gălbenuş de ou şi ulei, pe grund de clei aplicat pe pânză grunduită; poleire cu foiţă de argint nuanţată cu vernis colorat pe suprafaţa cadrului geometric al compoziţiei centrale; foiţă aur la aureole şi potirele poleite purtate de îngerii din scena Răstignirii Domnului, suport: pânză de in întinsă pe şasiu din lemn , esenţă moale din categoria răşinoaselor (brad), şasiu neîmpănat; fixarea în cuie manuale din lemn.

Dimensiuni: 84,5 x 63 x 2 cm

Provenienţă: Biserica creştin-ortodoxă din satul Utvin (rezidită 1766 după incendiul din 1760)

Colecţia: Biserica ortodoxă din satul Utvin, Arhiepiscopia ortodoxă a Timişoarei, Mitropolia Banatului

Descrierea constatativă a stării de conservare înainte de restaurare:

Şasiu: rectangular, îmbinare fixă tip nut şi feder, din lemn de esenţă moale (brad), fără pene, imobil, fără pantă de retragere la avers. Cuie manuale din lemn, de formă piramidală ,lungimea ca. 1-1.8, 2 cm, cu baza de ca. 4 mm, pentru fixarea pânzei pe şasiu. Stare de conservare deosebit de precară privind structurii materialului constitutiv. Atac biologic activ: atac microbiologic, discolorări ale fibrei celulozice; atac xilofag prezent prin găuri de zbor, galerii larvare şi făină de lemn; suport fragilizat structural cu rezistenţă mecanică scăzută, până la pulverulenţă. Depuneri superficiale de murdărie neaderentă şi murdărie ancrasată. Şasiul prezintă urme ale unor noduri căzătoare pe zona canturilor. Segmentele componente sunt întrefixate cu ajutorul unui cui ce perforează cele două lăţimi intersectate. Şasiul actual trebuie înlocuit cu o variantă de şasiu care să dispună neapărat de sistemul pantei de retragere la nivelul baghetelor corespuzătoare aversului.



Pânza: provenienţă vegetală, in; tramă medie, fir de grosime medie; Număr de ca. 144 noduri pe cmp. Stare de conservare precară, datorită expunerii necorespunzătoare la variaţiile parametrilor t şi RH; Oxidări , detensionări de pe şasiu şi deformări ale pânzei datorate unor şocuri mecanice, lovituri, rosături, rarefieri ale pânzei şi deşirări, discontinuitate a ţesăturii la nivelul suprafeţelor periferice. Reversul indică depuneri neaderente şi depuneri ancrasate, pete datorate unor oxidări ale fibrei celulozice şi întunecări ale tonalităţii sale iniţiale. Pânza necesită curăţări ale fibrei celulozice prin mijloace fizico-mecanice şi chimice, consolidări, operaţiuni de planeizare a suprafeţei, montarea unor benzi de întindere pe noul şasiu.

Preparaţia: Grund alb pe bază de clei animal şi material inert. Aderenţă scăzută la suport cu frecvenţă ridicată de cracluri în reţea. Aspect casant, cu desprinderi de la suport; textura proprie se remarcă prin faptul că lasă aparent microrelieful stratului de preparaţie să apară fragmentat datorită unei reţele de solziri de suprafaţă redusă, cu răspândire regulată şi frecvenţă ridicată, având diferite anverguri de creastă. Pierderi de strat de preparaţie până la suport şi clivaje active, adeziune slabă la substrat, coeziune fragilă în ansamblu, cu rare dizlocări ale unor particule de strat pictural desprins. Suprafeţe lacunare până la suportul de pânză. Pe avers, canturile interioare ale muchiilor şasiului neprevăzut cu panta corespunzătoare de retragere au determinat craclarea specifică întâlnirii pânzei cu muchia şasiului din lemn, pe direcţia acesteia, la nivelul tuturor laturilor; pe aceleaşi zone putem sesiza una dintre direcţiile principale pe care s-au propagat pierderile de strat de preparaţie, prin pierderea adezivităţii acestuia la substrat, respectiv prin propagarea şi extinderea succesivă a suprafeţelor lacunare. Grundul necesită în regim de urgenţă refacerea adeziunii sale la suport prin operaţiuni de consolidare.



Stratul de culoare: Stratul de culoare este în general lis, cu accente de împăstare. Acesta prezintă în ansamblul o adeziune relativ bună faţă de stratul de preparaţie, cu unele excepţii de delaminări. Se remarcă alterări cromatice ale pigmenţilor originali ca urmare a interacţiunii acestora cu lianţii şi verniul, la nivelul stratului pictural; totodată se pot sesiza produşi de reacţie cu impact inestetic, săpunuri metalice formate în reacţie cu acizii graşi liberi, saturaţi. Stratul de culoare apare destul de casant, erodat pe anumite zone, evidenţiind un procent mediu de desprinderi superficiale, lacune până la grund şi zone de clivaj. Coeziunea la nivelul stratului de culoare apare satisfăcătoare spre medie, solicitând totuşi intervenţii profilactice de consolidare. Suprafaţe poleite cu foiţă de aur sunt prezente la aureole şi potirele îngerilor şi prezintă lacune până la substrat. Suprafeţele poleite cu foiţă de argint corespund chenarului ce încadrează scena centraşlă şi au fost patinate cu un verni cu un adaos de colorant, nuanţând cromatic pelicula metalizată cu o tentă de galben auriu. Stratul protectiv de suprafaţă: Verniul îngălbenit prezintă urme masive de foto-oxidare, un strat neuniform de depuneri neaderente, precum şi depuneri aderente de praf şi fum, ca unele urme de ancrasare, ce contribuie laolaltă la facilitarea unei percepţii vizuale eronate asupra cromaticii originale a compoziţiei picturale. Stratul protectiv prezintă erziuni, urme de





abraziune ce parcurg inclusiv stratul de culoare. Subţierile şi clivajele fac aparent substratul de culoare. Verniul necesită a fi subţiat şi îndepărtat pentru a reliefa raportul cromatic original al compoziţiei picturale.

Anexe: Ramă neoriginală, în stare de conservare precară, revopsită, la nivelul celui mai recent strat de culoare cu alb. Rama este fixată impropriu printr-un cui inserat dinspre revers, ce străpunge întreaga grosime a şasiului, inclusiv pânza.

Operaţiuni de restaurare propuse şi efectuate:

Propunerile de tratament s-au stabilit în acord cu principiile fundamentale de conservare şi restaurare, urmărind stabilizarea structurală a condiţiei materiale a bunului cultural mobil şi restituirea unităţii potenţiale a ansamblului în acord cu identitatea sa istorico-estetică şi funcţia sa de obiect de cult în cadru eclezial. În acest sens s-au parcurs următoarele etape:

Desprăfuirea obiectului pe avers şi revers.

Consolidarea preliminară a stratului pictural şi foiţă profilactică (soluţie de colletta).

Extragerea cuielor. Desprinderea pânzei de pe şasiul original.

Curăţarea reversului pânzei prin mijoace fizico-mecanice şi chimice (radieră, scalpel, soluţii tensioactive, amestec de solvenţi organici).

Efectuarea testelor preliminare de curăţare a stratului pictural. Îndepărtarea depunerilor de suprafaţă. Subţierea controlată şi îndepărtarea progresivă stratului de verni în urma testelor aferente cu amestecuri de solvenţi organici şi soluţii apoase(metiletilcetonă, etanol, hidrocarburi alifatice, gel celulozic de tricitrat de amoniu adaptat unui pH optim).

Consolidarea stratului pictural prin metoda impregnării cu soluţie Beva 371 în hidrocarburi alifatice, presare la cald.

Planeizarea pânzei suport prin tratament umed, călcare la cald şi presare alternativă.

Confecţionarea benzilor de întindere. Deşirarea mariginlor.

Fixarea, încleierea şi presarea benzilor de tensionare cu soluţie adezivă.

Tensionarea pânzei pe noul suport. Întinderea pânzei pe noul şasiu a fost precedat tratat antifungic cu soluţie biocidă (Preventol RI 80).

Pregătirea lacunelor în vederea chituirii prin degresare şi curăţare mecanică.

Vernisarea intermediară cu vernis de retuş.

Chituirea lacunelor cu chit de restaurare termoplastic şi gesso de Bologna.

Finisarea şi aducerea chiturilor lor la nivelul optim . Texturarea acestora.

Reintegrarea cromatică în culori pe bază de răşină B 72 în tehnica de retuş imitativ standard.

Peliculizarea finală a ansamblului folosind vernis de Dammar şi Regal Varnish.



Condiţii optime pentru conservare:

Încadrare a tabloului cu ramă compatibilă stilistic şi prevăzută cu protecţie a reversului (carton neutru). Condiţii de microclimat neoscilante.

Temperatura recomandată: 18-22 grade Celsius

Umiditate relativă: 60%

Iluminat: 150 Lux

CONCLUZII:

S-au eliminat deformările structurale ale pânzei şi s-au consolidat marginile acesteia, înlocuindu-se şi şasiul iniţial afectat de atacul xilofag. S-a restabilit cu succes coeziunea internă a straturilor constitutive ale picturii, precum şi adeziunea stratului pictural la suport. S-au înlăturat depunerile inestetice de pe suprafaţă, precum şi stratul de verni îmbătrânit şi oxidat. S-au chituit lacunele existente, s-a protejat suprafaţă printr-o peliculizare de protecţie şi s-a reintegrat cromatic şi morfologic sintaxa compoziţională, refăcându-se unitatea potenţială a compoziţiei picturale in acord cu principiile de restaurare.

BIBLIOGRAFIE

1. Baldini, Umberto, *Teoria del restauro e l'unita di metodologia*, Ed. Nardini, 1983;
2. Berger, A. Gustav; Russell, H. William, *Conservation of paintings*, Research and Innovations, Archetype Publication, 2000;
3. Brandi, Cesare, *Teoria restaurării*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1996;
4. Casazza, Ornella, *Il restauro pittorico nel' unita di metodologia*, Ed. Nardini, 1983;
5. Cennini, Cennino, *Tratat de pictură*, Ed. Meridiane, 1977;
6. Cremonesi, Paolo, *L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome*, Ed. Il Prato, Padova 2004
7. Cremonesi, Paolo, *Le resine sintetiche usate nel trattamento di opere policrome*, Ed. Il Prato, Padova, 2005
8. Cremonesi, Paolo, *El Ambiente acuoso para el tratamiento de obras polícromas*, Il Prato, 2015.
9. Knut, Nicolaus, *The Restoration of Paintings*, Koennemann Verlag, Koeln, 1996
10. Mihalcu, Mihail, *Conservarea obiectelor de artă şi a monumentelor de artă*, Ed.Ştiinţifică, 1970;
11. Mihalcu, Mihail, *Valori medievale româneşti*, Ed. Sport-Turism, 1984;
12. Mihalcu, Mihail, *Faţa nevăzută a formei si a culorii*, Ed. Tehnică, Bucuresti, 1996.
13. Moldoveanu, A., *Conservarea preventivă a bunurilor culturale*, vol. I, II, Buc., 1999

Eugenia Elena
RIEMSCHNEIDER

Costumul popular românesc

Omul și veșmântul au existat și evoluat împreună. Așa cum afirmă și Paul Petrescu „vârstele omului, cele biologice, generale (discernabile în viziune etnologică), pot fi citite după piesele de costum și din obiectele care înconjoară statornic viața omului, de la naştere până la moarte" [1].

Fiecare perioadă istorică se caracterizează prin forme și croiuri diferite de îmbrăcăminte, realizate din materiale și contexturi variate, în funcție de zone geografice, structură etnică și aspecte economice.

În preistorie, veșmântul arăta ca o simplă bucată de blană cu care omul își acoperea trupul. Funcția veșmântului era de apărare față de influențele negative ale mediului înconjurător. Arta torsului, împletitului și țesutului au condus la crearea unor noi materiale asociate cu descoperirea unor croiuri derivate din veșmântul monolit. Țesătura din lână sau in, în formă dreptunghiulară, era fixată prin drapare în jurul corpului, formând cute și falduri.

Pe teritoriul României documentele istorice dovedesc că primele triburi care s-au așezat aici, au fost cele ale geto-dacilor. Despre îmbrăcămintea lor ne vorbesc vestigiile arheologice, scrierile lui Ovidiu, poetul exilat la Pontul Euxin, dar şi figurinele găsite în complexul arheologic de la Bogatain în care „ rochia ce îmbracă femeia de la gât până la gleznă, realizată dintr-o singură bucată de țesătură, ornamentată în față" [2].

Basoreliefurile de pe Columna lui Traian și de pe monumentul triumfal de la Adamclisi din Dobrogea, înfățișează şi ele costumele bărbătești și femeiești ale populației



Război de țesut

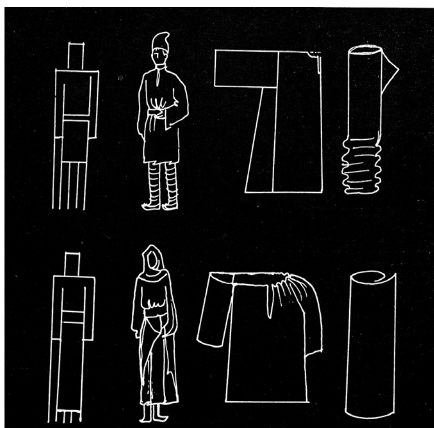
dacice care „sînt în fond primele și cele mai mari două albume ale portului tradițional românesc” [3].

Pe *Columna lui Traian*, bărbații sunt îmbrăcați cu o cămașă, din pânză de cânepă groasă, lungă până la genunchi despicată în lateral şi strânsă în talie cu o curea. Ea este purtată peste pantaloni, numiţi cioareci când erau dintr-o țesătură groasă din lână-pănura și ițari cand erau din pânză. Cojocul este purtat fie cu blana în afară fie cu ea pe dinăuntru.

Femeile au rochii lungi, peste care poartă o mantie largă drapată înnodată în față și în spate. În îmbrăcămintea reprezentată pe monumentul de la Adamclisi femeile poartă rochia lungă încrețită la mânecă și la gât, cămașa cu mâneci lungi, cu guler mic, ornamentat cu motive, sau cu decolteu și pliuri şi cu bentiță în față. Fota este purtată peste o fustă largă cu ornamente la poală.

Aristofan și Menandru, autori atenieni, în scrierile lor prezentă veșmintele geto-dacilor ca fiind colorate, mai ales ale femeilor.

Compoziția simplă și clară a costumului, accentuează forma corpului, iar cromatica și ornamentația îl înfrumusețează. Costumul ne dezvăluie personalitatea celui care



Elemente ale costumului dacilor păstrate în portul popular românesc



Modele de broderii pe ii



Modele de broderii pe ii

l-a creat, sufletul sensibil şi iubitor de frumos. Costumul geto-dac, asemănător cu cel al ţăranului nostrum este o mărturie a geniului creator al românilor.

În timp, forma costumului popular a evoluat împrumutând elemente din costumele altor popoare sau derivând din evoluția internă și rezultând un costum variat de o mare frumuseţe şi rafinament chromatic. Majoritatea motivelor decorative care împodobesc costumul popular sunt geometrice, dispuse echilibrat, simetric, repetitiv și alternativ. Varietatea pieselor de costum ne sugerează complexitatea portului popular, purtat atât de copii cât și de adulți, la muncă și în zilele de sărbătoare „ pentru că structura și forma lui îl fac să fie adecvat traiului de fiecare zi." [5]

Pe un vas, descoperit la Cucuteni, vedem încălțămintea care se purta în vechime: călțuni de pâslă, opinci de piele cu gurgui sau un tip de încălțăminte care seaman cu mocasinii din ziua de azi.

După cucerirea Daciei de către romani, locuitorii au adoptat modul lor de viață, în toate domeniile, inclusiv cel al vestimentației, dar au păstrat și unele piese tradiționale.

Costumul popular era cel totuşi preferat în momentele festive, evidenţiind dragostea de țară şi de tradiţiile strămoşeşti. Costumul era realizat în fiecare casă şi cunoaşte multe variante dar, are totuși aspecte comune și anume: **materia primă** folosită din țesături albe din cânepă, in, bumbac, lână sau borangic; **croiul** simplu folosind toate bucățile rămase din tăierea țesăturii dreptunghiulare, transmis din generație în generație; **decorul**, subliniază liniile croiului iar motivele florale, antropomorfe, geometrice sau animaliere au fost stilizate și amplasate pe umeri, piept, manșete la cămăși și poale la fuste, toate cusute pe fond alb dând o notă de distincție deosebită;

Cromatica, diferă de la o zonă etnografică la alta, în combinații rafinate de culori care se obțineau din „scoarța și frunzele unor arbori, din tulpina, frunzele și florile unor *buruieni*" [6] sau minerale. Culorile astfel obținute, sunt mai trainice, își păstrează intensitatea și frumusețea iar în contact cu pielea nu sunt periculoase.




Costume populare românești, zona Banat

Arta de a colora veșmântul se mai practică în satele depărtate de orașe, așa cum au învățat-o și moștenit-o sătencele de la strămoși, dar pe zi ce trece dispare, se pierde deoarece femeile bătrâne care au ținut la datinile și portul popular, sunt tot mai puține.

Costumul feminin este mai variat și mai decorat, decât cel masculin şi se compune din: găteala capului, care ne indică starea civilă a femeii, cu elementele sale componente legate de pieptănătură și acoperitori de cap, precum conciul, ceapsa, baticul sau cârpa lungă, cămașa (ia, ciupagul, spăcelul), poalele iar peste poale cătrința, opregul cu și fără ciucuri (în funcție de zonă), brâul și betelele pe talie, pieptarul sau cojocul iarna, iar în picioare opincile, pantofii, ghetele sau cizmele.

Costumul masculin este mai simplu, diferențierea pieselor de la o zonă la alta fiind dată de croi și particularitățile de ornamentică. El este compus din: pălărie sau căciulă, brâul sau chimirul, din piele, peste cămașa scurtă sau lungă, pantaloni sau cioareci, pieptar-chintușă, şubă sau vestă și opinci, bocanci sau cizme.

Costumul diferă în funcție de vârstă (copil, adolescent, matur și bătrân), de anotimp (vară-iarnă), de ocazie (de lucru, de sărbătoare, nuntă). Costumul de lucru se remarcă prin simplitate și funcționalitate, date de materiale și croiuri, iar cel de sărbătoare se distinge prin bogăţia ornamentaţiei şi țesăturile mai fine.

Croiul cămășii la femei, se întâlneşte în trei modele: încrețită în jurul gâtu-

lui, dreaptă sau bărbătească (fața și spatele croite dintr-o singură bucată, răscroită la gât) și cu platcă. Cămașa bărbătească se diferențiază ca și croi prin modul de atașare a mânecii și lungimea ei.

Ornamentaţia cămășii feminine este cu: altiță, tablă, umerași și rânduri pe braţ, cu pui peste tot. Punctul și linia sunt cele mai simple elemente ornamentale, de ordonare plastică a spaţiului compoziţional. Simetria, repetiţia, alternanța ajută în realizarea ritmului specific artei populare. Linia o mai putem vedea sub formă: frântă, ondulată, linia cu puncte care formează figuri geometrice: pătratul-rombul, cercul-rozeta sau figuri compuse. După Nicolae Dunăre, „motivele și compozițiile ornamentale se pot grupa după: formă, structură, semantică, simbolism, istorie." [7]

Ornamentele simbolice redau obiceiurile, credințele populare, fiind clasificate în elemente, motive și compoziții folclorice, religioase, mitologice, emblematice. Decorarea costumului popular s-a realizat și prin cusături-broderie numărând firele țesăturii prin diferite puncte de coasere: cu caracter funcțional (festonul, însăilatul), decorativ (șabacul, cheița).

Motivele cusute pe țesături pot fi sub formă de: broderie plină, perforată (extragerea firelor din țesătură) și prin coaserea paietelor-mărgelelor. Aceste cusături se execută manual cu acul pe țesătură prin puncte, utilizând fire colorate de arnici, de bumbac, mulineuri, fire metalice (aur și argint), fire de mătase. Cele mai cunoscute puncte de coasere sunt:

- punctul bănățean, sub formă de lănțișor;
- punctul în cruce-cruciuliță;
- punctul oriental cu fir metalic, cusătură plină peste fire pe modelul desenat;
- punctul de feston, marginile elementelor decorative;
- ajur pe fileu, broderie perforată;

Costume populare germane, zona Banat



Costume populare sârbești, Serbia



- șabacele, ajururi dese pe firele de băteală tăiate;
- ajurul găurele-cioplica, broderie perforată;
- ciurătura, broderie perforată pe modelul desenat.

În casele de la sate se mai pot încă vedea cum sunt dispuse acestea ornamentate pe diferite scoarțe, ştergare și alte veșminte prețioase.

Deosebirea portului popular, de la o zonă geografică la alta, este dată de particularitățile mediului de viață și de coabitarea cu alte etnii în același spaţiu. Costumul popular s-a modificat în funcție de transformările socio-economice, de apariția și dezvoltarea tehnologiei, a materialelor industriale (pânza, dantelele, postavul, ața de brodat), a coloranților chimici (variație cromatică, culori intense), de apariția mașinii de cusut și brodat.

Sursa principală de informare, asupra costumului popular, o reprezintă materialul etnografic din muzee, dar și cel păstrat de oameni, în casele lor, fotografiile vechi ale țăranilor, albumele și cărțile documentare, dar și din picturile murale ale bisericilor rurale.

Datorită etniilor cu care românii au conviețuit în Banat: maghiari, germani, sârbi, bulgari, ucrainieni, evoluția costumului popular românesc a fost influenţat şi are aici un anume specific, dat tocmai de această convenţuire.

NOTE

[1]P. Petrescu, *Arcade în timp*, Editura Eminescu, București, 1983, p.77
[2] Constantin Oros, *Pagini din istoria costumului*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1998, p.99
[3] Paul Petrescu - *„ Costumul popular” , Valori ale artei românești,* în revista *Arta 74,* anul XXI, nr.11/1974, p.3
[4] Marius Matei, *Portul bănățean*, Editura Martor, București, 2014, p. 54
[5] S. Fl. Marian, Tudor Pamfile, Mihai Lupescu, *Cromatica poporului român,* Editura Saeculum I.O. , București, 2002, p. 5
[6] Nicolae Dunăre, *Ornamentica tradiţională comparată*, Editura Meridiane, București, 1979, p.41

BIBLIOGRAFIE:

1. Dunăre, Nicolae, Ornamentica tradițională comparată, Editura Meridiane, București, 1979
2. Marian, S. Fl.; Pamfile, Tudor; Lupescu, Mihai, *Cromatica poporului român*, Editura Saeculum I.O., București, 2002,
3. Matei, Marius, *Portul bănățean*, Editura Martor, București, 2014
4. Miclea, Ion, *Columna*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1971
5. Oros Constantin, *Pagini din istoria costumului*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1998
6. Petrescu, Paul, *Valori ale artei românești „ Costumul popular”* în revista *Arta 74*, anul XXI, nr.11/1974
7. Petrescu Paul, *Arcade în timp*, Editura Eminescu, București, 1983

Sergiu **ZEGREAN**

Multifuncționalitatea mediului ambiant în designul de iahturi

Funcţionalitatea unui obiect sau a unei ambianţe este rezultatul unui amplu proces de concepție și producție şi, în acest sens, designul reflectă în primul rând aspectele lor funcționale, iar mai apoi trece la reliefarea celor de ordin estetic. În viaţa de zi cu zi, majoritatea obiectelor, alese în funcţie de mediul de utilizare, sunt concepute spre a răspunde unei singure funcţiuni, cum ar fi, drept exemplu, un scaun, o masă, un instrument de scris sau un obiect electrocasnic. În paralel cu acestea există medii de activitate care presupun existenţa unor obiecte (sau spaţii) cu rol multifuncţional. Acestea, prin designul lor, oferă posibilitatea de a răspunde cu succes la diverse tipuri de acţiuni, în urma unor transformări ale structurii şi formelor lor. În acest sens, putem menționa, de pildă, o masă extensibilă sau rabatabilă, care, prin transformările ei, face ca acțiunile specifice obiectului să varieze şi care poate transforma chiar şi funcţionalitatea spaţiului. Ideea de multifuncționalitate se conturează, în designul de interior, pe fundalul unor spaţii deosebit de reduse în dimensiune, în cadrul cărora tipuri distincte de activităţi fac necesară existenţa unor piese de mobilier specifice care, prin forma şi structura lor, şi în urma unor diverse transformări, pot îndeplini mai multe funcţiuni.

Multifuncţionalitatea prinde contur în urma unor transformări şi a unor metamorfozări, atât ale obiectului cât şi ale spaţiului. Asociem în mod direct obiectul şi spaţiul, pentru că, mai ales în designul de iahturi, cele două sunt elemente ale căror rosturi conlucrează la optimizarea aspectelor funcţionale şi estetice ale ambianţelor, formând un întreg. Obiectul, în astfel de spaţii, este, de regulă, alipit suprafeţei pereţilor exteriori cu care pare a se contopi. Pe fundalul transformărilor structurale, urmărind o succesiune de paşi, geometria obiectului trece de la o stare iniţială, proprie unei

funcţionalităţi specifice, către o a doua treaptă, distinctă din toate punctele de vedere faţă de prima. Obiectul păşeşte liber între aceste laturi funcţionale diferite şi, prin designul său, se adaptează uşor noilor necesităţi ale omului.

Conceptele care stau la baza amenajării interioarelor de iahturi aduc în prim-plan ideea de design multifuncţional, conturând nevoia unor structurări funcţionale şi ambientale inedite, de o complexitate aparte. Remarcând o foarte clară oscilaţie între structurile morfologice şi raporturile dimensionale ale vaselor, aspectele multifuncţionale ale obiectelor fluctuează şi ele odată cu proporţiile şi geometria zonelor în care sunt situate. La bordul unui iaht mic întâlnim unele spaţii multifuncţionale, iar în cadrul lor, o gamă foarte variată de obiecte cu multiplu rol funcţional. Cu toate acestea, un obiect nu marchează mereu o transformare a interiorului.

Din punct de vedere ambiental, problemele principale întâlnite în conceperea interioarelor de iahturi sunt definite de raporturile dimensionale foarte diferite ale interioarelor. În cazul celor foarte mici sunt concentrate o gamă foarte variată de funcţiuni. Salonul unui iaht este, de regulă, un singur spaţiu în care sunt concentrate mai multe zone de activitate (bucătăria, zona de navigare, zonă de socializare sau zonă de odihnă nocturnă), toate acestea fiind incluse în limitele unui spaţiu restrâns. Acesta trebuind să integreze o gamă variată de activităţi distincte, îşi schimbă temporar destinaţia ca rezultat al transformărilor pieselor de mobilier. Toate zonele menţionate mai sus sunt comprimate şi adaptate să funcţioneze în acest spaţiu, fie pe rând, fie în acelaşi timp, pe anumite intervale de timp.

Determinarea unei compoziții spaţiale trebuie, bineînţeles, să urmărească o dispunere coerentă în cadrul ansamblului ambiental. Elementele componente pot fi făcute astfel să comunice între ele iar transformările ulterioare ale obiectelor denotă bineînțeles și preschimbarea ambianţei. De exemplu, transformarea zonei de zi în spaţiu de odihnă presupune repoziționarea uneia sau mai multor piese de mobilier care pot fi alăturate, îndepărtate, interşanjate, înlesnindu-se astfel dialogul dintre două stări ale spaţiului.

În designul de iahturi întâlnim conceptul de multifuncţionalitate sub două aspecte:

1. Multifuncţionalitatea spaţiilor – se referă la capacitatea unui spaţiu sau a unei ambianţe de a putea răspunde unui număr de necesităţi, nefiind obligată să dispună de subîmpărţiri spaţiale individuale pentru fiecare dintre acestea. Putem spune că este spaţiu multifuncţional acela care fie îşi transformă geometria interioară spre a răspunde unor acţiuni diferite, fie grupează în el, şi încadrează în mod practic, o serie de zone care sunt specifice unor activităţi diferite. Spaţiile care îşi transformă geometria pot fi definite prin mişcarea şi reorganizarea elementelor care delimitează interiorul (deplasarea unor pereţi despărţitori etc.). Acest concept devine practic dacă transformările la care este supus spaţiul sunt uşor de realizat, atât din punctul de vedere al aspectelor tehnice implicate, cât şi al confortului şi uşurinţei cu care utilizatorul poate recurge la ele. Constrângerile de ordin tehnic, specifice unui vas de genul iahtului, cât şi particularităţile geometriei spaţiului, impun anumite limitări ale procesului său de transformare.

Al doilea aspect al spaţiilor multifuncţionale se referă la gruparea echilibrată a mai

multor zone de activitate. În acest sens facem referire la ideea prezentată de Lars Larsson şi Rolf Eliasson [1] în lucrarea lor , conform căreia întreaga structură spaţială, cu toate piesele de mobilier din componenţa sa, trebuie gândită sub forma unui joc de puzzle în trei dimensiuni. Un astfel de concept implică o intercalare, pe anumite porţiuni, a zonelor distincte din cadrul interiorului, fără a fi afectată funcţionalitatea fiecăreia dintre ele.

2. Multifuncţionalitatea obiectelor – privește mai în amănunt rolul multiplu al obiectului în cadrul unui spaţiu. În funcţie de destinaţia sa, de funcţiunile pe care trebuie să le îndeplinească şi de transformările pe care le presupune, remarcăm astfel o structură funcţională variabilă. Specifice iahturilor, spre exemplu, sunt obiectele de şezut care suportă diferite transformări. Aici remarcăm canapele care se transformă în paturi, făcând astfel trecerea de la activităţi diurne la cele nocturne; mese rabatabile sau pliabile care pot deveni paravane sau pereţi despărţitori, suprafeţe de lucru care se preschimbă în obiecte de şezut sau corpuri de depozitare. Simpla reorganizare a obiectului după alte coordonate spaţiale implică un mod diferit de utilizare a acestuia. Un raport de înălţime variabil poate aduce obiectul în trei zone distincte, transformându-i astfel caracterul şi funcţionalitatea, acţionând şi asupra funcţionalităţii întregului spaţiu. Un design multifuncţional apare, de regulă, ca răspuns la o problemă de ordin spaţial iar, unde nu există spaţiu pentru a îngloba două corpuri distincte, proprietăţile celor două sunt îngemănate într-un singur nucleu capabil să genereze o transformare, o trecere de la o funcţiune la alta.

Piesele de mobilier, ca obiectede design şi elemente componente ale ambianţelor, cu deosebire în designul de iahturi, au în primul rând caracteristica de a se integra şi de a se adapta volumetriei spaţiului, din punct de vedere structural şi estetic. În interioarele ambarcaţiunilor, unele dintre acestea au o geometrie unică şi relativ complexă, astfel că mobilierul poate fi perceput ca o extensie a unui contur trasat pe suprafeţele ce delimitează spaţiul. Interioarele unor iahturi precum Kaitos 76 [2] sau Dark Shadow [3] evidenţiată cel mai bine acest aspect. O astfel de origine a volumelor le poate atribui pieselor de mobilier o parte din spiritul formelor organice ale geometriei vasului, definind şi concepte inovative de rezolvare ambientală. Ne putem imagina astfel suprafeţe delimitate de contururile spaţiale menţionate, care oscilează pe diverse trepte de adâncime, definind piese de mobilier distincte, care se transformă după necesităţi. Diversele stiluri în care sunt concepute piesele de mobilier, cu ambianţele lor specifice, atenuează sau amplifică aspectul organic al volumului şi geometriei spaţiului iahtului.

Diferit faţă de obiectele tradiţionale, mobilierul este dimensionat şi corelat cu structura morfologică a vasului, deja condiţionată din punct de vedere dimensional. Astfel, dacă în cazul unei locuinţe oarecare întâlnim în zona de odihnă patul amplasat la o înălţime specifică, adaptată ergonomiei corpului uman; în cazul interioarelor de iahturi acesta este amplasat la o cotă cu totul diferită. Datorită structurii spaţiale dificile în zonele caracteristice amplasării spaţiului de odihnă (pupa sau prova ambarcaţiunii), raporturile dimensionale sunt radical alterate pentru a menţine funcţia de bază a piesei de mobilier în limite funcţionale. Partea superioară, cea care se află în directă legătură cu utilizatorul, este zona principală a obiectului, definindu-i, încă de la prima vedere, funcţionalitatea

şi aspectul. Pe lângă acest prim rol, obiectul mai poate ascunde o serie de alte funcţiuni, putând fi spaţiu de depozitare sau chiar un tip diferit de obiect de şezut.

Piesele de mobilier pliabile au o amplă utilitate în spaţiile restrânse, înlesnind, prin transformările lor, circulația spaţială şi o percepere mai amplă a interiorului. În starea lor pasivă, forma şi structura este reorganizată spre a ocupa un spațiu cât mai redus, fapt care implică o poziționare comodă a lor în limitele spaţiului. Conceptele de design multifuncțional, pe lângă rolul principal, au ca scop secundar amplificarea percepţiei spaţiului interior. Ambianța, în designul de iahturi se dezvoltă în jurul acestei eficientizări a percepţiei şi a intercaţiunii omului cu spaţiul.

Modularitatea pieselor de mobilier defineşte un concept des întâlnit în designul contemporan, reprezentativ într-o multitudine de domenii. Aceasta poate oferii soluţii funcţionale deosebit de practice în limitele unui anumit concept. Obiectul se încadrează în limite dimensionale precise spre a răspunde nevoilor utilizatorilor, pentru a fi ergonomic, devenind, în acelaşi timp, o extensie a geometriei spaţiului. Un obiect modular nu este neapărat un obiect multifuncţional, dar poate prin regruparea modulelor în variate moduri înlesni utilizarea sa în scopuri diferite celui iniţial. Prin modularitate înţelegem, în contextul designului de iahturi, adaptabilitatea obiectului la tipul de spaţiu, determinând trepte funcţionale variabile, cât şi o constantă remodelare ambientală. Un exemplu de design modular este sistemul de rafturi conceput de Satyendra Pakhale [4], care, printr-o serie de braţe metalice şi articulaţii ingenioase, îşi poate mări suprafaţa funcţională şi, în acelaşi timp, îşi poate modifica aspectul estetic. Variaţiunea stabilită prin organizări multiple ale pieselor modulare poate crea un dinamism spaţial debordant, un dinamism care intervine şi întrerupe ritmul cotidian, schimbând constant morfologia spaţiului şi felul în care omul interacţionează în cadrul său. Morfologia spaţiilor caracteristice iahturilor determină o abordare diferită a designului pieselor de mobilier. Fiind în mare măsură spaţii ce pot fi considerate neconvenţionale datorită formei lor şi contextului lor de existenţă, designul mobilierului urmează un proces complex, dinamic şi inedit. În urma sa este evidenţiată o amplă conştientizare a tuturor aspectelor spaţiului, de la avantajele şi dezavantajele sale şi până la evaluarea şi particularizarea felurilor distincte în care omul se integrează şi interacţionează în acest mediu.

După cum am remarcat, legătura dintre spațiu şi formă este evidențiată printr-o serie de contururi transpuse la nivelul suprafețelor carenei vasului. Acestea reflectă o serie de constrângeri dimensionale, urmărind stabilirea unei scheme optime din punct de vedere ergonomic, care mai apoi va sta la baza întregii volumetrii a interiorului. În paralel, acest mod în care sunt organizate formele, este factorul reprezentativ al viitoarei compoziţii spaţiale. Prima sa menire nu este însă aceea de a rezolva estetic obiectul sau ambianţa, ci de a delimita zonele funcţionale care pot fi intercalate în cele mai variate moduri. Stabilirea unor axe de delimitare este un proces cu un dublu rol care, în primele etape ale designului, determină specificul funcţional al interiorului, şi, mai apoi, specificul compozițional care la final va fi reperul întregii ambianțe. Laturile multifuncționale ale spațiilor şi ale obiectelor sunt la rândul lor asociate subîmpărțirii axiale a interiorului. Evidenţierea zonelor spaţiului prin intermediul obiectelor poate fi făcută în așa măsură încât să reliefeze o serie de

module care, prin reorganizarea lor, înlesnesc forme de activitate diferite. De asemenea, delimitările definesc modurile în care transformările obiectelor sau ale structurii spaţiului pot genera noi spaţii sau zone funcţionale. Spre exemplu, transformarea spaţiului central, al salonului iahtului, destinat activităţilor diurne, în mai multe compartimente separate, individuale, specifice activităţilor nocturne. Suprafeţele spaţiului îl pot comprima pe acesta sau îl pot extinde, făcându-l astfel specific unor zone de activitate diferite.

Oscilația suprafețelor marcate de aceste contururi, pe trepte variabile de adâncime, este asociată aici unei metode prin care proprietățile spaţiului sunt uşor remarcate şi utilizate în beneficiul unei perceperi echilibrate a ambianței. În acelaşi mod, obiectele din componenţa spaţiului sunt trecute printr-o multitudine de trepte volumetrice distincte, lucru care face remarcate posibilele transformări ale obiectelor. Forma și funcționalitatea spațiului și a obiectelor este relaţionată acţiunilor omului, acesta adaptându-le în funcție de propriile sale necesități.

Percepţia ambianţelor este considerată un proces relativ şi, în mare măsură, dinamic [5], fiind în permanenţă asociat cu transformările la care sunt supuse de trecerea timpului, de locaţia din care sunt observate de privitor sau de stările şi trăirile variabile ale acestuia. Influenţate de relaţiile funcţionale şi estetice ce sunt stabilite între spaţiile existente şi om, ambianţele sunt definite pe un fundal al mişcării şi al dinamismului. Atât spaţiul, cât şi ambianţa sunt percepute în mod diferit în funcţie de poziţia omului în spaţiu sau în afara lui, iar pe acest fond, tranformările apărute în cadrul ambiental diversifică modurile în care ele sunt percepute. Astfel, resursele multifuncţionale ale pieselor de mobilier, după cum am văzut, implică o metamorfozare, o transformare, o trecere de la un nivel morfologic la altul şi, implicit, o accentuare a variaţiilor de percepţie ale interioarelor. Aceste resurse, în designul de iahturi, sunt într-o evidentă asociere cu natura geometriei spaţiului, fiind capabile de a subtiliza sau accentua trăsăturile geometrice ale interiorului.

Un caz remarcabil de design multifuncțional este proiectul propus de Setmund Leung Kam Biu [6] este interiorul unui mic apartament este convertit într-un spaţiu de locuit decent pentru două persoane, adaptat condiţiilor moderne. Spaţiul este compus din o serie de module, fiecare reprezentativ unei funcţiuni a locuinţei (baie, bucătărie, living etc.), care rulează de-a lungul axului longitudinal al încăperii, fiind deschise utilizatorului după dorinţele şi necesităţile sale. Baza acestui concept constă în aceea că spaţiile sau funcţiunile neutilizate ale apartamentului pot fi ascunse sau comprimate, iar spaţiul astfel eliberateste adăugat unei zone active. Ambianța ergonomică [7], despre care vorbește Cosma Jurov are, şi în designul de iahturi, un rol fundamental pentru întreaga planificare spațială. Cadrul ambiental obişnuit este rigid construit pentru a răspunde cerințelor fiziologice ale utilizatorului. Funcționalitatea spațiului și a ambianței se bazează pe doi factori: spațiul fizic destinat activităților (acesta comportă organizare spațială și conține totalitatea volumelor spațiului) și condițiile pentru efectuarea unei mișcări cu consum cât mai redus de energie. [8]

Printre conceptele de design elaborate de *Resource Furniture* [9], menţionăm o piesă de mobilier care incorporează două paturi suprapuse, ascunse în structură. În faza închisă, mobilierul acționează ca extensie a pereţilor sau ca element decorativ în contextul spaţiului. În faza deschisă

însă, atât spaţiul cât şi ambianţa devin reprezentative unui spaţiu de odihnă bine structurat. Sunt puse în evidenţă astfel două laturi esenţiale ale obiectului, iar trecerea de la una la alta înseamnă schimbarea proprietăţilor ambianţei.

Transformarea pieselor de mobilier se poate desfăşura în cele mai variate şi impresionante moduri. Este un proces asociat, mai ales în designul de iahturi, unor constrângeri ergonomice foarte clare, în oricare dintre treptele de transformare obiectul fiind obligat să răspundă optim interacţiunii cu omul. Cosma Jurov distinge cinci moduri de utilizare a mobilierului, dintre care seremarcă cel transformabil şi cel ergonomic. [10] Uzual, modul ergonomic este relaţionat tuturor caracteristicile celorlalte categorii, aspectele ergonomice ale mobilierului fiind de o considerabilă importanţă, regăsindu-se, inevitabil, în structura oricărui obiect. Necesităţile unor interioare de iahturi presupun piese de mobilier foarte bine structurate din punct de vedere ergonomic, de la obiecte de mobilier care, prin forma lor, susţin corpul în poziţia ridicată, când o persoană lucrează, spre exemplu, în bucătăria vasului (cum este cazul iahtului YD-40), până la zone de odihnă, obiecte de şezut foarte confortabile sau detalii ale pieselor de mobilier care oferă echilibru sau sprijin omului în cazul unor mişcări intempestive ale vasului (vezi sistemele de siguranţă ale unor iahturi precum JP-54, sau forma şi organizarea unor piese de mobilier din iahturi precum Gimla [11] sau Dark Shadow [12]).

Designerul japonez Yuko Shibata [13] foloseşte obicte cu multiplu rol funcțional în amenajarea unui interior de apartament, marcând existenţa, în cadrul spaţiului, a unor zone care îşi schimbă particularităţile spaţiale şi care, în urma transformărilor, creează noi geometrii spaţiale. Se remarcă, în conceptul său, un corp de bibliotecă de care este ataşată o structură plană (un perete despărţitor) care, prin glisare, duce la apariţia unui nou spaţiu (bibliotecă și zonă de studiu), izolat în mare măsură de restul încăperilor,fiind astfel transformat într-un spaţiu de lectură liniştit, practic şi intim. Zona principală, activă, reprezentativă unei sufragerii clasice, este împărţită în două zone secundare, fiecare dintre ele fiind specifică unei anumite acţiuni, între cele două însă existând o dialogare marcată de compoziţia volumetrică a peretelui despărţitor. Rigiditatea coordonatelor spațiilor în designul de iahturi definește, de regulă, un cadru ambiental fix. Pe acest fundal, introducerea unui concept asemenea celui deja exemplificat soluţionează o serie din problematicile spaţiale, conturând şi numeroase metode dinamice de interacţionare dintre om şi spaţiu.

Le Corbusier, în cazul casei realizate de el la Stuttgart, în 1927 (aceasta făcând parte dintr-un întreg cartier la care au lucrat o serie de alţi arhitecţi de renume), prezintă un cadru ambiental remarcabil, bazat pe soluţii de multifuncţionalitate. [14] El face o clară distincţie între zona locuinţei care înglobează spaţiile de lucru (bucătărie, baie, studiu) şi zona de locuit, nucleul locuinţei. Spaţiile de lucru sunt concepute spre a ocupa un cadru cât mai restrâns, lăsând o zonă cât mai amplă zonei centrale a locuinţei. Aspectul cel mai interesant reiese din structura dinamică a interiorului. Imaginea pe care o prezintă arhitectul este aceea a unei case flexibile, o casă a viitorului, care este transformată după dorinţele utilizatorilor. Interiorul unui iaht prinde contur pe fundalul aceloraşi caracteristici. Aici, spaţiul deosebit de restrâns al salonului poate fi împărţit în două sau mai multe zone: prima este cea care să răspundă unui tip de activităţi (prepararea mâncării, zona de igienă sau

navigarea şi studiul) şi care, în funcţie de dimensiuni, trebuie să fie cât mai restrânsă, pentru a lăsa o porţiune considerabilă celei de a doua, care va cuprinde zona de locuit. Cele două însă, mai ales în designul de iahturi, sunt, de regulă, suprapuse, prin multiplul rol funcțional al obiectelor făcându-se trecerea între zonele distincte de activitate.

Aranjarea mobilierului în spaţiile vasului se remarcă, în primă fază, în funcţie de compartimentările şi forma interiorului. În acest sens, întreaga amenajare urmează o serie de repere clare, precum poziţionarea zonelor active şi a celor pasive, circulaţia dintre spaţii sau amplasarea lor faţă de zonele de acces. Aici trebuie menţionate cele patru cerinţe referitoare la aranjarea pieselor de mobilier, formulate de către Cosma Jurov: aranjarea clasică, funcţională, psihologică şi ambientală. [15] În designul de iahturi, în majoritatea cazurilor, toate aceste aspecte se regăsesc alăturate spre a compune întreaga ambianţă.

NOTE

[1] Lars Larsson, Rolf Eliasson, *Principles of yacht design*, Adlard Coles Nautical, London, 2006, pp. 11-16.
[2] Anja Llorella, *Yacht interiors*, DAAB, Köln, London, New York, 2005, pp. 162-169.
[3] *Ibidem*, pp. 80-87.
[4] Charlotte & Peter Fiell, *Design now!*, Taschen, Köln, 2007, pp. 424-429.
[5] Cosma Jurov, *Arhitectura ambianţelor*, Editura Capitel, Bucureşti, 2006, pp. 60-62.
[6] www.yankodesign.com/tag/setmund-leung-kam-biu/
[7] Cosma Jurov, *Op. cit*., pp. 128-130.
[8] Ibidem, p. 128.
[9] www.resourcefurniture.com
[10] Cosma Jurov enumeră cele cinci moduri de utilizare al mobilierului: 1. Mobilierul uşor sau greu deplasabil, desemnând piese de mobilier caracterizate prin materialele de realizare şi prin dimensiunile variabile, 2. Mobilierul imobil, desemnând piesele de mobilier alăturate pereţilor sau aşezate la nivelul pardoselii şi care sunt nedeplasabile, 3. Mobilierul înzidit, desemnând piesele de mobilier dispuse între anumiţi pereţi, fapt care le reduce considerabil prezenţa în cadrul spaţiului deoarece volumetria lor este ascunsă, 4 Mobilierul transformabil (s.a.), desemnând piesele de mobilier conceput pentru utilizarea lor în cadrul spaţiilor foarte mici, 5. Mobilierul ergonomic, desemnând piesele care, prin forma şi dimensiunile lor, oferă un anumit grad de confort utilizatorului şi oferă un mod prielnic pentru reducerea eforturilor.
[11] Anja Llorella, *Op. cit*., pp. 60-69.
[12] *Ibidem*, pp. 80-87.
[13] www.yukoshibata.com
[14] www.stuttgart.de/weissenhof/
[15] În cazul aranjării clasice a mobilierului, Jurov vorbește despre mobilarea care se va face în același timp cu cadrul arhitectural, indiferent de tipul pieselor de mobilier, acestea putând fi moderne sau în stil clasic. Aranjarea după considerente funcționale se referă la amplasarea mobilierului în cadrul spațiului astfel încât să satisfacă funcțiunile locuinței. Organizarea după considerente psihologice se referă la dispunerea mobilierului în așa fel încât să reflecte interesele sau sensibilitățile utilizatorilor, facilitând de asemenea comunicarea dintre indivizi. Organizarea după considerente ambientale determină elaborarea unui cadru care combină modul de aranjare al mobilierului cu finisajele, tonalitățile dorite, luminile sau culorile, generând un cadru estetic bine definit.









ISSN 2393 - 042X
ISSN-L2393 - 042X

Uniunea Artiștilor
Plastici din România
Filiala Timișoara
Editura Eurostampa